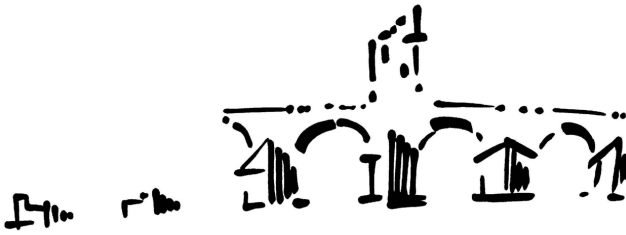


Limite

Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía

VOL. 17 / 2023



2023

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)

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)

Otília 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. 17 – Año 2023

*Geografias Culturais Ibero-americanas:
paisagens, contacto, linguagens*

Coordinación

Juan M. Carrasco González
María Jesús Fernández



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. 17 – 2023

*Geografias Culturais Ibero-americanas:
paisagens, contacto, linguagens*

SUMARIO / SUMÁRIO

Juan M. Carrasco González & María Jesús Fernández – Introducción	9-18
Juan M. Carrasco González – España y la lengua española en la narrativa de Miguel Torga: el cuento “Fronteira”	19-30
Ignacio Vázquez Diéguez – El judeoespañol (o ladino): apuntes históricos	31-48
Margareth Santos – <i>Paisagem com figuras</i> : relações dinâmicas entre Cabral, Miró e Dau Al Set	49-67
Solange Fiuza – A recepção de João Cabral de Melo Neto por João Gaspar Simões	69-84
Mayra Moreyra Carvalho – A tradução de um soneto ou o que um soneto pode traduzir: “El toro de la muerte”, de Rafael Alberti, por Manuel Bandeira	85-104
Vagner Camilo – <i>O passeio duplo</i> de Jorge de Lima, leitor de Pascoaes	105-127
Gabriela Lopes de Azevedo – Modernismo de arrabalde: Césario Verde e Guilherme de Almeida	129-148

Testimonios / Testemunhos

Arnaldo Saraiva – A literatura brasileira, minha causa, minha casa	151-155
María Jesús Fernández – Saul Ibarгойen y el portuñol como reivindicación de la identidad fronteriza en la literatura	157-172
Raphael Boccardo – “6000 pesetas”: Blas de Otero e a disputa pelo prémio Fastenrath	173-181

Varia

María-Pilar Tresaco & María-Lourdes Cadena – Datation des dix premières traductions des <i>Voyages extraordinaires</i> de Jules Verne au Portugal	185-217
--	---------

- Antonio César Morón** – Razón y Poder en el teatro de José Saramago 219-239
- Naídea Nunes Nunes** – *Translinguismo* e identidade através do (re)conhecimento de alguns regionalismos madeirenses por luso-venezuelanos e venezuelanos 241-270

Reseñas / Recensões

- Xosé Manuel Dasilva** – Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Pontevedra / Braga, Faktoría K / Universidade do Minho, 2021, 380 pp. 273-276
- Carlos Pazos-Justo** – Sebastian Faber, *Leyendas negras, marcas blancas. La malsana obsesión con la imagen de España en el mundo*, Revista Contexto SL, 2022, 104 pp. 277-280
- Ramiro González Delgado** – Tácito, *Anais*, tradução de José Liberato Freire de Carvalho. Edição, introdução, notas e índices de Ricardo Nobre, Lisboa, Edições Colibri, 2022, 479 pp. 280-283
- Sílvia Quinteiro** – Dora Gago, *Palavras nómadas*, Ed. Húmus, 2023, 218 pp. 283-291
- Juan M. Carrasco González** – Domingo Frades Gaspar, *Versus Valeoris da nosa fala. Obra poética mañega*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2022, 355 pp. 291-294
- María Jesús Fernández** – Nicolás Díaz y Pérez, *De Madrid a Lisboa (Impresiones de un viaje)*. Edición, introducción y notas de César Rina y Álex Tarradellas, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2022, 391 pp. 294-298
- Guadalupe Nieto Caballero** – María Jesús Fernández (ed.), *La imagen de Portugal en Extremadura: paisajes lingüísticos y discursos literarios / A imagem de Portugal na Extremadura: paisagens linguísticas e discursos literários*, Berlín, Peter Lang, 2022, 408 pp. 298-303
- Normas de publicación / Normas de publicação** 305-309

Limite

Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía

Vol. 17 – 2023

Ibero-American Cultural Geographies: landscapes, contact, languages

SUMMARY

- Juan M. Carrasco González & María Jesús Fernández** – Introduction 9-18
- Juan M. Carrasco González** – Spain and the Spanish language in Miguel Torga’s narrative: the story “Fronteira” 19-30
- Ignacio Vázquez Diéguez** – Judeo-spanish (or Ladino): historical notes 31-48
- Margareth Santos** – *Paisagem com figuras*: dynamic relationships among Cabral, Miró and Dau Al Set 49-67
- Solange Fluza** – The reception of João Cabral de Melo Neto by João Gaspar Simões 69-84
- Mayra Moreyra Carvalho** – The translation of a sonnet or what a sonnet can translate: Rafael Alberti’s “El toro de la muerte” by Manuel Bandeira 85-104
- Vagner Camilo** – The *double tour* by Jorge de Lima, Pascoaes reader 105-127
- Gabriela Lopes de Azevedo** – Modernisms of Outskirts: Cesário Verde and Guilherme de Almeida 129-148

Reflections

- Arnaldo Saraiva** – Brazilian Literature, my cause, my home 151-155
- María Jesús Fernández** – Saúl Ibagoyen and portuñol as vindication of border identity in literature 157-172
- Raphael Boccardo** – “6000 pesetas”: Blas de Otero and the dispute for the Fastenrath prize 173-181

Varia

- María-Pilar Tresaco & María-Lourdes Cadena** – The dates of the first ten translations of Jules Verne’s *Extraordinary Voyages* in Portugal 185-217

- Antonio César Morón** – Reason and Power in José Saramago as a dramatist 219-239
- Naídea Nunes Nunes** – *Translingualism* and identity through the (re)cognition of some Madeiran regionalisms by Luso-Venezuelans and Venezuelans 241-270

Book Reviews

- Xosé Manuel Dasilva** – Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Pontevedra – Braga, Factoría K – Universidade do Minho, 2021, 380 pp. 273-276
- Carlos Pazos-Justo** – Sebastian Faber, *Leyendas negras, marcas blancas. La malsana obsesión con la imagen de España en el mundo*, Revista Contexto SL, 2022, 104 pp. 277-280
- Ramiro González Delgado** – Tácito, *Anais*, tradução de José Liberato Freire de Carvalho. Edição, introdução, notas e índices de Ricardo Nobre, Lisboa, Edições Colibri, 2022, 479 pp. 280-283
- Sílvia Quinteiro** – Dora Gago, *Palavras nómadas*, Ed. Húmus, 2023, 218 pp. 283-291
- Juan M. Carrasco González** – Domingo Frades Gaspar, *Versus Valeoris da nosa fala. Obra poética mañega*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2022, 355 pp. 291-294
- María Jesús Fernández** – Nicolás Díaz y Pérez, *De Madrid a Lisboa (Impresiones de un viaje)*. Edición, introducción y notas de César Rina y Álex Tarradellas, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2022, 391 pp. 294-298
- Guadalupe Nieto Caballero** – María Jesús Fernández (ed.), *La imagen de Portugal en Extremadura: paisajes lingüísticos y discursos literarios / A imagem de Portugal na Extremadura: paisagens linguísticas e discursos literários*, Berlín, Peter Lang, 2022, 408 pp. 298-303
- Standards of publication** 305-309

Presentación

Apresentação

Introducción Introduction

Lenguas, literaturas y paisajes en una geografía cultural de alcance iberoamericano

Juan M. Carrasco González
Universidad de Extremadura
jcarrasc@unex.es

María Jesús Fernández García
Universidad de Extremadura
mjesusfg@unex.es

Un proyecto de investigación coordinado por Solange Fiuza, profesora de la Universidade Federal de Goiás, es, en último término, el responsable por la parte monográfica de este número de la *Limite*. En el proyecto no solo participan profesores de Brasil (pertenecientes a cuatro universidades distintas), sino también investigadores de Estados Unidos, Italia, Portugal y España. Una de sus últimas actividades fue la organización del *I Congresso Internacional Geografias Culturais Ibero-Americanas: Paisagens, Contato, Linguagens / I Congreso Internacional Geografías Culturales Ibero-Americanas: Paisajes, Contacto, Lenguajes*, algunos de cuyos ponentes elaboraron los artículos que se reúnen aquí. El congreso, celebrado en Cáceres, se presentaba con estas palabras:

Pretende reunir especialistas lingüísticos e literários lusófonos e hispânicos, cujas pesquisas, centradas nas transposições culturais, concebam questões como migração, diáspora, exílio, contato lingüístico, trocas literárias e artísticas, e investiguem como transferências pós-coloniais reconfiguram antigos vínculos de subalternidade entre espaços centrais e periféricos no mundo ibero-americano.

O evento acolherá trabalhos com aportes teóricos diversos, que privilegiem como produtos e fenômenos da cultura variam no trânsito de um lugar a outro e como essa circulação modifica o entorno cultural do lugar de destino e impacta a percepção desses bens simbólicos em seu contexto original.

Trata-se de uma compreensão da cultura como fluida, permeável a contágios e aberta a constantes negociações, o que leva à hipótese de a Ibero-América seguir se definindo na contemporaneidade graças a uma rede de interações de ideias e indivíduos, num processo contínuo, heterogêneo e multifacetado de apropriações e ressignificações de produtos imateriais.

Ao integrar estudos filológicos e literários para esquadrihar as interrelações entre países hispânicos e lusófonos nas Américas e Europa, o congresso objetiva superar os limites de abordagens mais restritas ao âmbito de cada uma das disciplinas convergentes, reconfigurando, assim, em perspectiva transnacional, transcultural e transdisciplinar, o arquivo linguístico-literário e as relações culturais assimétricas no amplo espaço ibero-americano.

Juan M. Carrasco inicia el monográfico con un artículo de análisis lingüístico: la presencia (o quizás mejor, la ausencia) de la lengua española en la obra de Miguel Torga (“España y la lengua española en la narrativa de Miguel Torga: el cuento ‘Frontera’”). El trabajo hace primero un amplio repaso del interés que el autor transmuntano ha mostrado desde sus primeros escritos por España, su literatura (no en vano adopta el pseudónimo de Miguel en referencia a Unamuno y Cervantes), la realidad social y política en el tiempo que le tocó vivir y su historia. Ese interés, de hecho, va incrementándose a lo largo de toda su vida hasta culminar en los últimos años, cuando los dos países peninsulares habían superado ya el período de dictadura, en un momento en el que gran parte de su obra se traduce al español, habiendo sido objeto de gran reconocimiento por parte de los círculos literarios españoles. Torga manifiesta entonces su vocación iberista, de sincero sentimiento fraternal con todos los pueblos de España.

Habiendo nacido en una región de extensa frontera con España, y habiendo dedicado a esa región buena parte de la obra narrativa más relevante (como es el caso de *Contos da Montanha*, *Novos Contos da Montanha* o *Bichos*), llama la atención el escrupuloso cuidado que presta Torga a la lengua portuguesa, liberándola de elementos que maculen su esencia propia. Sorprende más si se compara, por ejemplo, con la prosa regionalista de Aquilino Ribeiro, que recoge un rico léxico propio de las Beiras que procede del contacto fronterizo con el español. La pureza de la lengua portuguesa forma parte, en Torga, de su devoción patriótica y de todo un programa de representación del pueblo portugués, con sus virtudes y sus defectos, donde no podía entrar nada que enturbiase su esencia nacional. La rica diversidad lingüística de Trás-os-Montes, con regiones donde se hablan variedades

de origen leonés o se vive una situación de bilingüismo fronterizo, debido al contacto con el gallego y el castellano, no interesaba a Torga.

El trabajo de Carrasco acaba con el análisis lingüístico del cuento “Frontera”, donde, en efecto, a pesar de desarrollarse toda la acción sobre la misma raya fronteriza, no hay españolismos de ningún tipo. Incluso España y los habitantes españoles de la misma frontera tienen una presencia velada, pues son referidos solo con alusiones mínimas en el desarrollo de todo el relato hasta que, cuando se alcanzan las últimas frases del cuento, el lector acaba de comprender que la frontera de su título es la frontera septentrional con Galicia.

En este recorrido por las geografías culturales iberoamericanas, el profesor de la Universidad de la Beira Interior, Ignacio Vázquez Diéguez, se detiene en su artículo en el castellano de los judíos sefarditas que inician su diáspora europea en 1492, con el edicto de expulsión de los Reyes Católicos. Como el autor advierte desde el título, se trata de una introducción a una interesante secuencia histórica en la cual el investigador destaca algunos aspectos esenciales, como son el mapa que describe la dispersión del pueblo judío, fundamentalmente por Europa, las razones del mantenimiento (o de pérdida) de la lengua originaria como forma de reafirmación identitaria o las consecuencias del contacto de esta lengua con las de los países de acogida, origen de transformaciones léxicas de diverso tipo. El investigador realiza una oportuna revisión de los principales rasgos fonéticos del denominado *ladino* en comparación con el portugués y el español en su evolución a partir de finales del XV. Habrá que esperar al siglo XIX para asistir al descubrimiento de esta variedad histórica del castellano medieval, en diferentes contextos: en el norte de Marruecos, cuando las tropas españolas entran en contacto con los judíos allí asentados, y en países de la Europa oriental, cuando el médico Ángel Pulido Fernández, en un viaje por el Danubio, conoce a algunos “españoles de Oriente”. A partir de los trabajos pioneros de Pulido comenzará el interés de la comunidad científica y el reconocimiento de derechos históricos de la comunidad sefardita, decretados oficialmente por los estados español y portugués en 2015. Ignacio Vázquez ofrece diversos datos relativos a los sistemas de representación gráfica, al número de hablantes, en franco declive por razones que el investigador enumera, o a los medios periodísticos que mantienen las diversas comunidades sefarditas. La pervivencia contemporánea de literatura escrita en *ladino* es un aspecto que el autor ha comenzado a estudiar en el ámbito del proyecto de investigación *Geografías Culturales*.

Margareth Santos, en “Paisagem com figuras: relações dinâmicas entre Cabral, Miró e Dau Al Set”, estudia el primer período en el que João Cabral de Melo Neto estuvo en España. El poeta brasileño llega a Barcelona, como vicedónsul, en 1947 y entra en contacto con el pintor Joan Miró y el grupo vanguardista catalán Dau Al Set. La profesora de la Universidade de São Paulo estudia los escritos de Cabral sobre estos artistas y poetas para extraer las relaciones de estos con la obra *Paisagem com figuras*, lo que muestra hasta qué punto establecieron una sólida base en su vinculación a España. Fue un momento de especial relevancia, puesto que ese momento de la estancia en Barcelona fue también importante en el proceso creativo y de depuración de su obra.

La Prof^ª. Santos analiza, en primer lugar, el ensayo *Joan Miró* publicado por Cabral en 1950, donde la figura del pintor consciente de su forma de expresarse, alejándose ya de los automatismos surrealistas, se relaciona con la manera como Cabral reflexiona sobre su propia poesía, una poesía de “construcción”. Posteriormente el artículo analiza el texto “Tàpies, Cuixart e Ponç” que Cabral redacta como presentación de la obra de estos miembros del grupo Dau Al Set en el catálogo de una exposición organizada en el Instituto Francés por Santos Torroella en diciembre de 1949. El texto presenta una continuidad con el ensayo sobre Miró, incidiendo sobre las mismas ideas de libertad creativa y de antiestatismo, y a él se suma el prólogo que escribe a *Em va fer Joan Brossa* del poeta Joan Brossa, que también puede ser leído en el contexto de un proceso de interlocución y reflexión sobre la propia poética del pernambucano.

Margareth Santos se va a centrar en el poema “Campo de Tarragona” para analizar la relación de los ensayos sobre los artistas y poetas con la obra *Paisagens com figuras*, cuyo título ya es una referencia implícita a una tradición española de representación del paisaje. También el paisaje de Tarragona establece una vinculación en diversos aspectos con la historia de España, aspecto que se realza aún más gracias al uso compositivo del romance tradicional. Con esta base y las referencias culturales provenientes de su relación con Joan Miró y el grupo Dau Al Set, el progreso del poema es analizado detenidamente por la Prof^ª. Santos, hasta llegar a la conclusión de que Cabral coloca en el poema “todo pensamento construído nos distintos ensaios que ele foi cultivando no âmbito de suas relações na Espanha”.

El artículo de Solange Fiuza, “A recepção de João Cabral de Melo Neto por João Gaspar Simões”, va más allá del mero repaso de los

importantes trabajos que João Gaspar Simões publicó sobre el poeta brasileño para incardinarlo en el contexto más amplio de la difusión de su obra en Portugal y de la acogida que tuvo entre los críticos portugueses. Después de hacer un repaso a la figura de João Gaspar Simões y al interés de Cabral por ser conocido en Portugal, la Prof^a. Fiuza analiza los trabajos del crítico portugués dedicados a Cabral. El primero de ellos es el artículo “A poesia, essa estranha invenção” (publicado en el suplemento *Artes e Letras* del diario carioca *A manhã*), donde demuestra el conocimiento de toda la obra publicada del poeta gracias a los oficios del también poeta Alberto de Serpa. El segundo texto de Gaspar Simões aparece en el *Diário de Notícias* de Lisboa con motivo de la aparición de *Quaderna* de João Cabral en una editorial portuguesa cuando se producía una presencia importante de la literatura brasileña en el país europeo. En ese contexto, el libro de Cabral obtuvo relevante repercusión e influencia en poetas como Alexandre O’Neill o Sophia de Mello Breyner Andresen. En 1962, Gaspar Simões escribe un texto a propósito de la reciente aparición de *Terceira Feira* de Cabral. Este texto sería publicado en el libro *Literatura, Literatura, Literatura... De Sá de Miranda ao Concreto Brasileiro* en 1964 y en él consagra al poeta de Pernambuco como una de las voces más significativas no solo de la poesía brasileña, sino de toda la poesía escrita en lengua portuguesa. En ese mismo año de 1964, el crítico portugués publicaría una reseña en el *Diário de Notícias* a los *Poemas Escolhidos* de Cabral aparecidos entonces en Portugal. Esta obra fue referida también por otros críticos, como Óscar Lopes y Eduardo Prado Coelho, pero Solange Fiuza va a fijar su atención en las diferencias interpretativas de Gaspar Simões y Alexandre Pinheiro Torres, quien había firmado el prólogo a esa edición, pues son muestra significativa de la disputa propia de aquel momento entre neorrealistas (caso de Pinheiro Torres) y presencistas (caso de Gaspar Simões).

El trabajo de la Prof^a. Fiuza demuestra sobradamente la importancia que tuvo Gaspar Simões en la divulgación de la obra de Cabral en Portugal y en el reconocimiento que en poco tiempo alcanzó el poeta brasileño entre la crítica y los escritores portugueses. Del mismo modo, la poesía de Cabral fue objeto de análisis antitético entre presencistas y neorrealistas y, al mismo tiempo, ofreció un ejemplo diferente, ajeno a esas corrientes de la poesía portuguesa, a los jóvenes poetas que surgían en Portugal en los años 60 del siglo pasado.

“A tradução de um soneto ou o que um soneto pode traduzir: ‘El toro de la muerte’, de Rafael Alberti, por Manuel Bandeira” es la

propuesta de Mayra Moreyra Carvalho. La profesora de Minas Gerais analiza el poema traducido por Manuel Bandeira en la secuencia de un trabajo general sobre las traducciones que el autor brasileño lleva a cabo de la poesía de Alberti. El poema se publica, en su versión original acompañada de la traducción, en el suplemento cultural *Letras e Artes* del diario *A manhã* de Rio de Janeiro en 1948, junto con un grabado del artista gallego Luis Seoane. Ambos autores españoles vivían entonces exiliados en Argentina, donde ya habían colaborado, y es un buen ejemplo de lo que la Prof^a. Carvalho define como “pontos de intersecção dos trânsitos de poetas e artistas no âmbito ibero-americano e das redes estabelecidas entre eles”. Significativas a este respecto son cuestiones relacionadas con las opciones literarias y políticas del autor de la traducción y del medio donde se publica, así como la relevancia que este tenía en los medios políticos y literarios.

Bandeira debe enfrentarse a los problemas de carácter compositivo y formal que una forma culta como es el soneto exigía al traductor, una forma poética que interesaba al poeta brasileño desde la infancia y que habría de cultivar desde sus primeros libros hasta los últimos. De forma muy significativa, los sonetos que había escrito hasta la traducción del de Alberti estaban marcados por el dolor, la soledad, la muerte y la enfermedad, lo que explica su interés por “El toro de la muerte”. Un análisis del modo como Bandeira se enfrenta a los problemas de orden formal, dentro de un contexto de fuerte experimentalismo en la poesía brasileña, así como del desarrollo creativo que experimenta a lo largo de toda su obra, se expone de forma detallada y rigurosa en el artículo.

El soneto de Alberti fue escrito en memoria de la trágica muerte del torero Ignacio Sánchez Mejías, pero la motivación primera se diluye en una “atmosfera fabulosa” que nos lleva, en definitiva, a una reflexión sobre el fatal destino que a todos nos espera encerrada en los estrechos muros del género escogido: “sobrepõem-se as duas artes envolvidas, soneto e tauromaquia, exigindo do poeta o equilíbrio entre a lógica racional e a imaginativo-estética”. Bandeira escoge una forma de traducir el poema apegada a la sonoridad literal de los términos en español, provocando incluso confusión con el significado real en una y otra lengua, pues le interesa retirar la atención “das especificidades” y resaltar “o carácter universal dos elementos: a morte, a dor, a inevitabilidade e o próprio soneto como forma cultivada em distintas tradições”.

Continuando con el ámbito del estudio de las relaciones literarias entre autores brasileños y portugueses, el profesor de la Universidad de São Paulo, Vagner Camilo, nos ofrece en su artículo “O *Passeio Duplo* de Jorge de Lima, leitor de Pascoaes”, nuevos elementos para el conocimiento de la red de relaciones que Jorge de Lima estableció con escritores portugueses. En concreto en este estudio, se pone de relieve la conexión del poeta brasileño con el portugués Teixeira de Pascoaes. Se inscribe este artículo en un extenso programa de investigaciones sobre la figura de Jorge de Lima y su vinculación con la tradición literaria portuguesa, puente que se realiza muy particularmente a través de la poesía de Camões. Como el autor de este estudio ya ha demostrado en publicaciones previas, a las que en este artículo se refiere resumidamente dando así a conocer la línea de investigación en la que se inscribe el presente estudio, las evocaciones camonianas en la poesía del brasileño son frecuentes y han sido abordadas por el autor como ejercicios significativos de intertextualidad poética. En esta ocasión, se atiende a una carta inédita que Lima dirigió a Pascoaes tras la recepción y lectura de *Duplo Passeio* (1942), obra que tiene su origen en el viaje en coche del poeta trasmontano por la sierra de Marão, a su vez tierras de evocación familiar para Jorge de Lima. La misiva, que se reproduce en el artículo, será objeto de un atento comentario en el que el investigador destacará aspectos diversos como las referencias al contexto histórico al que alude la carta (Segunda Guerra Mundial, dictaduras ibéricas...) o la posición política del poeta brasileño, así como a algunos elementos de la cosmovisión epocal compartida por ambos poetas (el coche como símbolo de los nuevos tiempos de progreso), sin olvidar el juicio admirativo de Lima respecto a la *sui generis* crónica viajera de Pascoaes, dividida en un paseo “acordado” y otro “adormecido”, en el que las referencias crono-espaciales desaparecen.

A partir del análisis de este documento privado, Vagner Camilo destaca la necesidad de seguir avanzando en la indagación sobre determinadas relaciones aún no suficientemente observadas en relación a la historia literaria conjunta o interconectada entre Brasil y Portugal, lo que ha abocado a conclusiones, según el investigador arraigadas en la crítica brasileña, como es la inexistencia de diálogo entre el sistema literario brasileño y portugués durante el Modernismo. Como demuestra en su trabajo, en este y en los precedentes, más allá del estudio de influencias y dependencias, visitar autores como Jorge de

Lima insta a admitir la persistencia de este diálogo luso-brasileño y sus fértiles derivaciones.

Con la visión modernista de la ciudad de fondo y los personajes que habitan las nuevas urbes de principio de siglo, Gabriela Lopes de Azevedo, de la Universidad de São Paulo, rescata la figura de Guilherme de Almeida cuya obra incluye poesía, teatro, estudios críticos y periodismo cultural. Parte la autora de la presentación de Guilherme de Almeida, para constatar la situación periférica a la que el autor ha sido relegado en relación a un canon de literatura modernista. El trabajo de Gabriela Lopes Azevedo propone una relectura en que destaca la condición del escritor como gran conocedor de la vida urbana, tanto en sus intervenciones culturales como literarias, entre las que habría que incluir su condición de traductor de los grandes líricos de la ciudad moderna como Baudelaire. En esta indagación sobre la urbe, la autora conecta la poesía de Guilherme de Almeida con la serie de ilustraciones *Fantoches da meia-noite*, realizadas por Di Cavalcanti sobre figuras del ambiente nocturno ciudadano, para defender la existencia de una estética del arrabal, apoyándose para ello en la "botánica de asfalto" con que Walter Benjamin caracterizó la poesía de Charles Baudelaire. La representación artística del arrabal, que tanto Almeida como Di Cavalcanti realizan, supone una lectura de la ciudad moderna, inseparable de las interpretaciones propuestas por la Modernidad y producidas en el Brasil de las primeras décadas del siglo XX.

Pasa la autora a continuación a poner en conexión la poesía de Guilherme de Almeida y la de Cesário Verde a través de textos poéticos de cada uno de ellos, en concreto el poema "Os varredores" del poeta brasileiro y las composiciones "O sentimento dum ocidental" y "Desastre" del portugués. Sin que su propósito último sea demostrar algún tipo de influencia del portugués sobre el brasileño, la investigadora asienta esta aproximación entre los dos poetas en el "intenso eco baudelairiano" patente en los dos poetas y en que comparten ambos una modernidad estética que no es vanguardista. Y en este aspecto, la autora rechaza la ecuación reduccionista que equipara lo moderno con la vanguardia y lo que no lo es queda rebajado en términos de menor calidad. Gabriela Lopes encuentra elementos que conectan los textos citados de uno y otro autor, en concreto el paisaje urbano, que el sujeto lírico atraviesa y contempla dejando constancia de su asombro y, al mismo tiempo, repudio de las nuevas formas de organización que la ciudad moderna origina. Un

sustrato común surge en esta poética de lo urbano, con diferentes matices en cada caso, como apunta la autora, patentes en la evocación del barullo de la ciudad y de sus personajes de asfalto. Coinciden, por lo tanto, los dos poetas en una propuesta personal de lectura de la ciudad y en ambos es patente una estética de tono decadentista.

Dando continuidad a la parte temática de este número y abundando en su alcance iberoamericano, en la sección de *Testimonios* se recogen tres textos que ilustran el amplio mapa cultural que convocan los trabajos literarios y lingüísticos aquí reunidos. En primer lugar, el crítico y estudioso Arnaldo Saraiva, pionero de los estudios sobre literatura brasileña en Portugal y catedrático emérito de la Universidad de Oporto, se remonta a sus primeros contactos con la cultura brasileña para llegar hasta el trato personal con algunos de los grandes poetas brasileños contemporáneos. Responde así a una pregunta, que se le hace con frecuencia, sobre la razón de su interés por la literatura de Brasil. Y en el origen, como relata el profesor Saraiva, está un poema de Carlos Drummond de Andrade, autor a quien no conocía y que le dejó una profunda impresión desencadenando una vocación que permanece viva.

El segundo testimonio recoge una presentación del escritor uruguayo Saúl Ibagoyen Islas, tristemente desaparecido en 2019, y una entrevista realizada por M^a Jesús Fernández en 2011 que permanecía inédita. Con más de medio centenar de poemarios y cerca de una veintena de textos narrativos, Ibagoyen Islas es un nombre de las letras iberoamericanas, cuya obra arranca a finales de los cincuenta y llega hasta 2016, representado en numerosas antologías e historias de la literatura en Hispanoamérica. Se destaca en este testimonio uno de los aspectos de su producción narrativa, pues Ibagoyen recreó literariamente en algunas de sus novelas y cuentos la zona fronteriza entre Uruguay y Brasil, en concreto la localidad de Rivera, donde los habitantes emplean en el trato familiar y social del día a día un registro mezclado de portugués y español conocido como "portuñol". Con esta elección, el poeta y novelista optaba por dar visibilidad a una periferia rural que conoció de primera mano y que convirtió en su territorio literario por excelencia. Tras la entrevista, se publica un cuento inédito que el propio autor envió a la autora del testimonio en 2012 en que el portuñol es una de las lenguas presentes.

El tercero de los testimonios nos acerca a un acontecimiento poco conocido que envolvió la concesión del premio Fastenrath a Blas de Otero en 1960. Raphael Boccardo, de la Universidad de São Paulo,

reúne testimonios de diversas publicaciones para reconstruir las deliberaciones que mantuvo el tribunal del premio, en aquel momento concedido por la Real Academia Española de la Lengua, con un valor de 6000 pesetas. La concesión del premio a Blas de Otero por su poemario *Ancia* no estuvo exenta de problemas y desacuerdos entre los tres jueces que debían atribuirlo: Vicente Aleixandre, Gerardo Diego y el académico Sánchez Cantón. El testimonio da cuenta de las tensiones que, en un contexto de dictadura y con Blas de Otero exiliado en Cuba por su militancia política, condicionaron las conversaciones.

De este modo, la sección temática y la dedicada a testimonios nos invita a trazar un mapa que cruza varias geografías culturales iberoamericanas subrayando sus nexos, bien porque son alumbradas algunas relaciones literarias menos atendidas por la crítica y ahora objeto de nuevas lecturas, bien porque tratan de fenómenos de dispersión lingüística y cultural o evocan fronteras que nos invitan a repensar la identidad desde el contacto.

España y la lengua española en la narrativa de Miguel Torga: el cuento “Fronteira”

Spain and the Spanish language in Miguel Torga’s narrative: the story “Fronteira”

Juan M. Carrasco González

Universidad de Extremadura

jcarrasc@unex.es

<https://orcid.org/0000-0002-2097-4553>

Fecha de recepción del artículo: 22-10-2023

Fecha de aceptación del artículo: 27-11-2023

Resumen

La relación de Torga con España fue siempre muy estrecha, pero contradictoria. El análisis del cuento “Fronteira” revela todas las características propias de la obra narrativa localizada en Trás-os-Montes: fidelidad lingüística, patriotismo y representación del pueblo portugués. Como consecuencia de ello, Torga evita regionalismos de origen castellano y oscurece la presencia del país vecino, incluso cuando la acción se desarrolla con Galicia como telón de fondo.

Palabras clave: Miguel Torga, Novos contos da montanha, castellanismos en portugués, imagen de España.

Abstract

Torga's relationship with Spain was always very close but contradictory. The analysis of the tale "Fronteira" reveals all the characteristics of his narrative work located in Trás-os-Montes: linguistic fidelity, patriotism, and representation of the Portuguese people. Consequently, Torga avoids regionalisms of Castilian origin and downplays the presence of the neighbouring country, even when the action takes place in the backdrop of Galicia.

Keywords: Miguel Torga, Novos contos da montanha, castilianisms in the Portuguese language, image of Spain.

1. Patriotismo e imagen de España

El interés de Torga por determinados autores españoles, ya presente desde muy joven (no en vano va a adoptar el pseudónimo de Miguel por referencia a Unamuno y a Cervantes), se transforma en un interés por el país que va aumentando con el transcurso de los años, como se puede comprobar de forma bien clara en la lectura de su *Diário*, aunque la creación más evidente en este sentido quizás sea la de *Poemas Ibéricos* (1965). En todo caso, su visión de España no es la de un deslumbramiento o enamoramiento incondicional, sino, muy por el contrario, una visión crítica o, al menos, recelosa, porque viene determinada por el profundo sentimiento nacionalista y patriótico portugués que en Miguel Torga adopta la visión tradicional construida desde los primeros románticos como Garrett o Alexandre Herculano, para la cual uno de sus soportes fundamentales es la heroica lucha contra las ansias anexionistas de Castilla. Este profundo patriotismo aparece unido de forma indisoluble e indistinguible en el caso de Torga a su compromiso con el destino del pueblo portugués en el contexto que le tocó vivir, es decir, su hostilidad contra el régimen dictatorial de Oliveira Salazar y la crítica al franquismo. En palabras de Fernão de Magalhães Gonçalves:

Su fidelidad endógena y universal a los orígenes ancestrales, su resistencia libertaria irreductible de francotirador opuesto a las dictaduras que se instalaron o que intentaron instalarse en su país, la transparencia vernácula y empática de su lenguaje, han transformado a Miguel Torga con el consenso de sus contemporáneos en una auténtica conciencia nacional, en un prototipo transparente del ciudadano portugués de siempre (Gonçalves 1987: 122).

Esta consideración de Torga se vio reforzada en Portugal durante los últimos años de su vida, cuando ya el país había olvidado el rancio nacionalismo de Salazar y retomaba como un valor intemporal el sentimiento patriótico, a uno y otro lado del espectro político. Así lo describe José Augusto Cardoso Bernardes:

De tal forma que, nos últimos dez anos, de “escritor da democracia”, Torga viria depois a transformar-se em “escritor da Pátria”. E também não faltam razões para explicar este processo de espessamento canónico. Depois de um prolongado ocase que, entre nós, resultava, em grande parte, da reacção ao nacionalismo do Estado Novo, o ideal de Pátria tem vindo a regressar à ribalta, justificando um cada vez maior esforço de militância, não só já por parte de intelectuais

de direita, como também por parte de vários nomes importantes da esquerda política e social, e também por parte de alguns sectores da sociedade civil, cada vez mais preocupados com uma possível perda da independência nacional (Bernardes 2007: 83).

Estas son, pues, para el profesor de Coimbra, “as condições que confluíam em Torga: carisma cívico, obra una, extensa e diversa; visão missionária da Literatura e da Vida; confissões recorrentes e provadas de amor a Portugal” (Bernardes 2007: 84).

En la primera compilación de *Algunos poemas ibéricos* (Torga 1952), advierte el autor que casi todas las composiciones fueron escritas entre 1935 y 1939, muchas de ellas, pues, bajo la impresión que dejó en Torga la visión directa de la destrucción y muerte producida por la Guerra Civil, a la que él asistió en un viaje a Italia y Francia que llevó a cabo a finales de 1937. El relato que hace de este viaje en *O quarto dia da criação do mundo* fue, por cierto, motivo de incautación del libro y del encarcelamiento del autor en Aljube por orden directa de Salazar el 6 de diciembre de 1939.

La visión trágica y antagonica de España, la de la opresión de la dictadura tras una guerra y la resistencia heroica e inútil de los que luchaban por la libertad, puede ser trasladada en Torga a la imagen que construyó de este país, de su cultura y de su historia: hay una España que admira y otra que le horroriza, que detesta; una España amistosa y fraternal (el complemento del mundo ibérico torguiano) y una España enemiga de Portugal, el mayor peligro para la patria.

En la edición completa de *Poemas Ibéricos*, aparecida en 1965, la galería de “Heróis” (Torga 1965: 33-70) españoles y portugueses es desigual. Mientras estos últimos son todos ponderados con orgullo, los nombres españoles son escogidos alternativamente entre los que admira y los que aborrece. Aunque la exposición lírica de cada caso es compleja y obedece a motivaciones relacionadas con el contexto político, al lado de nombres luminosos como el Cid, Unamuno, Inés de Castro, Cervantes, Picasso, Lorca, etc., también refiere los de Torquemada (“Há sempre um nome triste / Na longa vida de cada nação”, p. 40), Cortés (“Sangrento é o pé que em vez de caminhar / Ocupa”: p. 49), san Ignacio de Loyola (“É um pesadelo a ressoar no ouvido: - Obedece! Obedece! Obedece!”, p. 50) o Felipe II (“Com vestes de funéreo inquisidor, / E da cela blindada dum convento, / Ei-lo a mandar, tirânico senhor / De todo o transitório sofrimento”, p. 56). Algunos, incluso, son presentados de forma contradictoria, como la

misma España: es el caso de san Juan de la Cruz (“Um santo e um poeta de mãos dadas! / Um a negar o outro, e sempre unidos... / Um no céu das vivências sublimadas, / Outro a penar no inferno dos sentidos...”, p. 57).

La España de la posguerra no dejó en Torga una imagen positiva. Recuerda Antonio Colinas el “desolador viaje que hace en 1950 y del que, sorprendentemente, sólo parece salvar una ciudad: León” (Colinas 2007: 112). No resulta extraño en esas circunstancias, para el poeta leonés, su animadversión e incompreensión de Castilla, porque era otra Castilla y otra España.

Quizás por el reconocimiento que iba a recibir años más tarde en España, superada ya la época de las dictaduras peninsulares, en un período muy diferente de la vida política y personal de Torga, su aproximación a este país se haría de forma aún más profunda. El profesor José Luis Gavilanes recordaba cómo Torrente Ballester, uno de los críticos y escritores que mejor conocía las letras lusas de su época en España, consideraba que “el gran referente de la literatura portuguesa contemporánea, incluso mundial, era entonces para él Miguel Torga, sobre el que no escatimaba elogios” (Gavilanes Laso 2017). Tras la Revolución de los Claveles en Portugal, ya en plena Transición española, la obra de Torga es ampliamente traducida, aunque las primeras versiones en este país son mucho más antiguas: *Bichos* fue traducido por María Josefa Canellada en 1946 (Torga 1946) y Pilar Vázquez Cuesta había publicado en revistas una traducción excepcional (Dasilva 2020) de algunas composiciones de la versión inicial de *Poemas Ibéricos*, cuya traducción completa habría de publicar ya en los primeros años 80 (Torga 1984). Pero es precisamente en los años 80 cuando la editorial Alfabeta edita todos los libros de cuentos con traducción de Eloísa Álvarez y Mario Merlino (v. Fernández García 2011: 322, nota 61), así como el citado *La creación del mundo*, los *Diario I* y *Diario II* y el libro de viajes *Portugal*. Aparecen simultáneamente numerosas versiones de su poesía en revistas y en forma de libro, los últimos de ellos ya a finales del siglo XX y principios del XXI, como *La paz posible es no tener ninguna* de 1994, *Canto Libre del Orfeo Rebelde* de 1998 o *El Espíritu de la Tierra. Antología poética* de 2002 (Fernández García 2011: 324, nota 63).

Torga manifiesta entonces un renovado acercamiento al otro país ibérico. Así, en la primera edición española de *La creación del mundo* (1986: 13, cinco años después de la edición portuguesa completa y sin censura), afirma: “Celoso de mi patria cívica, de su independencia, de

su Historia, de su singularidad cultural, me gusta, sin embargo, sentirme gallego, castellano, andaluz, catalán, vasco... en esos momentos complementarios de mi instinto y de mi mente”.

2. España y la narrativa de Trás-os-Montes. Uso de la lengua en Miguel Torga

En *Contos da montanha*, *Novos contos da montanha* y *Bichos*, todas ellas obras íntegramente dedicadas a retratar o representar literariamente su tierra natal, Trás-os-Montes, y sus habitantes, apenas hay presencia de España o de su frontera. Llama esto la atención si tenemos en cuenta que se trata de una región limítrofe: al norte con Galicia y al este con el dominio castellano-leonés. Una frontera que se caracteriza, como revelaron los estudios de Maria José de Moura Santos (1967), por su riqueza lingüística (castellano, portugués, gallego y las variedades de origen leonés habladas en Portugal) y donde las gentes eran, al menos de forma pasiva, bilingües o trilingües. En parte se puede explicar porque, como ya se constató anteriormente, en el retrato de las figuras transmontanas hay una referencia velada al mismo pueblo portugués, a su actitud no siempre elogiosa ante la opresión, en el entorno natural agreste y magnífico de aquella región del nordeste donde una interferencia del país vecino no parece oportuna. La tierra y el pueblo que la habita trascienden lo local: los lectores no portugueses, “embora sorriam da ingénua pintura do artista, hão-de certamente render-se à penitente grandeza destes irmãos serranos, que se purificam com sofrimento universal num purgatório de chamuscas transmontanas”, afirma en el “Prefácio à terceira edição” de *Novos contos da montanha* (Torga 2019: 9).

No menos importante es advertir que la localidad natal de Torga se encuentra en el extremo más alejado de la frontera, junto a Vila Real, tanto o más próxima a Oporto o Viseu que a Bragança, donde sus habitantes no tenían relación alguna con la vida rayana y con los lugareños del país vecino, de forma que nada de eso pudo dejar ningún rastro en el autor durante los años allí vividos. En consecuencia, la presencia española en la lengua de Torga es también mínima, aunque no del todo inexistente. Advuértase, además, que la lengua portuguesa es concebida por el autor como parte fundamental del patrimonio nacional, esencia del pueblo y, por ello mismo, venerada con extraordinaria devoción. En boca de los personajes transmontanos, el portugués acentúa su tendencia a la elisión, a la deixis elusiva, a veces reducida a una interjección y puntos suspensivos, expresiones

coloquiales y frases proverbiales, en definitiva, construyendo con maestría un lenguaje minuciosamente tallado que requiere de mucha atención por parte del lector¹, pero siempre respetando los patrones normativos, que son los que rigen por encima de todo la perfección estilística de su obra:

Assim se compreende, por exemplo, o lugar importante que na ficção do autor detém a linguagem popular, colocada na boca de personagens que se definem indistintamente pelo agir e pelo dizer (a ponto de poder dizer-se que as personagens da ficção torguiana falam pouco mas decisivamente). Nessa medida se exprime o apreço medular pela Literatura, concebida como esplendor da Língua e cultuada como a suprema cristalização da energia colectiva. Nesse mesmo plano ganha sentido a admiração de Torga pelos escritores patrimoniais, entendendo por estes todos os que criam a partir da sua própria experiência e dos seus afectos. Entende-se bem, por exemplo, a sua admiração por Camilo e Pascoaes; como, na mesma linha, se percebe o seu desapeço por Eça de Queirós: o Eça que, em seu juízo, inventa uma Tormes postiça, insistindo no sacrilégio de falar das serras absolutamente de cor (Bernardes 2007: 86).

3. Regionalismos y castellanismos en la narrativa transmontana de Torga

La presencia de la lengua popular transmontana en la narrativa torguiana es, como se ha visto, engañosa. Ciertamente es utilizada como base estilística en cuanto a sus estructuras coloquiales, como muy bien analizó Maria Antonietta Rossi (2017), pero no abundan en ella los regionalismos, más allá de aquellos que designan objetos, construcciones u otros elementos propios de la vida de la región. Si repasamos la lista de términos característicos que Rossi ofrece de cuatro campos semánticos distintos (agricultura y trabajos rurales, comida regional, términos coloquiales, y flora y fauna: v. Rossi 2017: 2041), casi todos son de uso común en la lengua portuguesa: *adega, alface, azeite, camponês, centeio, cevada, colheita, dono, eira, gado, germinação, jumenta, lebre, milho, moinho, nabais, ovelhas, pasto, pastor*, etc. Los únicos de esta lista que propiamente se pueden considerar regionalismos transmontanos (o, de forma más genérica, propios de la lengua rural del país, algunos de ellos meras formas

¹ Es muy significativa a este respecto la definición que hace Torga de la poesía como “rigor da imprecisão” en su *Diário IX* (Torga 2011: 89).

anticuadas) serían *bátega* (anticuado, “bacia metálica”), *bragal* (anticuado, “tecido grosseiro”), *cachopa* (“casta de uva da zona do Douro”), *fanel* (“comida que se leva durante o trabalho no campo”), *panasco* (“terreno pantanoso”), *chanatos* (en sentido equivalente a “ciganos”), *pichorra* (“recipiente de barro”) y *quinteiro* (con el sentido de “quintal”).

A Vergílio Ferreira le irritaba el apego a lo rústico de Torga, si bien salva a este de los excesos regionalistas de un Aquilino Ribeiro. Aún así, José Luis Gavilanes considera que Vergílio Ferreira no era justo con Torga, pues su estilo depurado evitaba los recursos léxicos que encontramos en Aquilino, algunos de ellos procedentes del castellano que atraviesa las fronteras de la Beira, de tal forma que, en palabras de Fernando Venâncio, en la obra de Aquilino, el castellano se convierte en vernáculo del portugués (cf. Venâncio 2014). Para el profesor Gavilanes:

(...) En el lenguaje literario de Torga no se encuentran normalmente las extravagancias de léxico y sintaxis, de dialectos y jergonzas tan frecuentes en el autor de *Terras do Demo*. El mundo de Aquilino es naturalista, darwiniano, mundo de lobos hambrientos en lucha sin cuartel; por el contrario, el mundo de Torga es un mundo lírico y épico al mismo tiempo (Gavilanes 2007: 80).

Ninguno de los términos escogidos por Maria Antonietta Rossi puede atribuirse a influencia por contacto con el español en Trás-os-Montes. De hecho, son poquísimos los que es posible identificar en la obra de Torga como meros castellanismos. Podemos referir, por ejemplo, el uso de *povo* como ‘aldeia’, en todo caso infrecuente: “O João Neca esperou-me ontem à entrada do povo” (Torga 2019: 68). Como se ve, el término es perfectamente portugués, aunque el uso o el significado podamos atribuirlo a influencia del castellano, puesto que en la lengua portuguesa aparece de un modo muy residual y, aparentemente, moderno.

A esta conclusión nos lleva la consulta de diferentes obras lexicográficas brasileñas y portuguesas. El *Dicionário Houaiss* ofrece, para *povo*, una definición de “lugarejo, aldeia, vila, pequena povoação” en la 12ª acepción de este término (Houaiss & Villar 2004: s.v.) Como se ve, este uso en portugués destaca por no adaptarse bien a las definiciones que de forma muy precisa poseen en portugués los sinónimos referidos en este diccionario. En la aplicación en línea del *Dicionário da Língua Portuguesa* de la Porto Editora se puede encontrar

en 6º lugar (de 8) el significado de “pequena povoação; lugarejo” (Porto Editora: s.v.; consultado el 13-10.2023), pero ya antes, en la 5ª edición impresa, se recogía la acepción de “lugarejo” (Costa & Melo 1982: s.v.) El *Dicionário* de Cândido de Figueiredo también recoge, secundariamente, la definición de “Pequena povoação” (Figueiredo 1986: s.v.) Por el contrario, no recoge esta acepción el *Dicionário etimológico* de Cunha (2007: s.v.) Una rápida y no sistemática consulta de diccionarios del siglo XVIII y primera mitad del XIX revela que, aparentemente, este sentido de la palabra no era de uso en la lengua común de entonces, pues no aparece en el de Bluteau & Silva (1789: s.v.), en el de Moraes Silva (1813: s.v.; y 1823: s.v.), ni en una versión más moderna y simplificada del anterior (Anónimo 1835: s.v.) Por lo tanto, todo parece indicar, con todas las precauciones debidas, que se trata de un regionalismo presumiblemente fronterizo adoptado tardíamente en la lengua estándar.

La presencia del castellano o de otras variedades fronterizas en el cuento “Fronteira” (Torga 2019: 21-29) va a ser inexistente, como era de prever. Incluso en un cuento que se desarrolla no solo en un lugar limítrofe con el país vecino, en un lugar que lleva él mismo el nombre de *Fronteira*, y cuya acción principal gira en torno a la misma raya fronteriza donde actúan los protagonistas, guardias y contrabandistas, España queda como una referencia innominada, sin voz y sin gente, que va oscureciéndose al mismo tiempo que la vida surge en la aldea portuguesa, como significativamente describe la primera frase del cuento: “Quando a noite desce e sepulta dentro do manto o perfil austero do castelo de Fuentes, Fronteira desperta” (Torga 2019: 21).

Sí resultan significativos términos portugueses con un uso característicamente castellano, como el ya analizado de *povo* con el significado de ‘aldeia’: “(...) na sua ideia um povo não podia viver senão de hortas e lameiros” (Torga 2019: 24). Términos de origen castellano reconocido y de uso muy antiguo en portugués no pueden ser relacionados con la frontera, como *faina* (cf. Houaiss & Villar 2004: s.v.): “E, com luto na alma ou no casaco, mal a noite escurece, continua a faina” (Torga 2019: 23). En el mismo caso estamos con términos de uso igualmente antiguo en la lengua que no son comúnmente considerados castellanismos y, sin embargo, si nos atenemos a la metodología propuesta por Venâncio (2014: 131), habría que incluir aquí. Por ejemplo, el verbo *afilar*: “A seguir, aponta à escuridão o nariz afilado do Sabino” (Torga 2019: 21). El verbo, que mantiene una -L- intervocálica impropia del galaico-portugués, se registra en castellano

desde el siglo XIII, pues el CORDE lo data en 1250 (Real Academia Española: s.v.), mientras que en portugués se documenta en 1654 (v. Houaiss & Villar 2004: s.v.) Otro ejemplo es *deslizar* (“E até ao Natal a vida foi deslizando assim”, Torga 2019: 23), que Corominas (1980: s.v.) documenta en castellano en 1335, mientras que en portugués no se registra hasta 1657 (v. Houaiss & Villar 2004: s.v.)

Sería interesante indagar sobre el origen todavía por determinar de locuciones y expresiones comunes al portugués y al castellano como *que tomba* (‘que tumba’, ‘que echa para atrás’: “(...) um bafo tal a aguardente que tomba”, Torga 2019: 22), *não ser de pedra* (‘no ser de piedra’: “Ora como ele andava também na mesma conta de primaveras, e não era de pedra, o lume pegou-se à estopa”, Torga 2019: 25) o à *queima-roupa* (‘a quemarropa’: “Uma espécie de tiro à queima-roupa”, Torga 2019: 27).

4. Conclusiones

Bien se puede afirmar que la presencia lingüística del castellano como origen indudable de términos propios de la región fronteriza es nula en el cuento “Fronreira”. Sí la hay, posiblemente, en el uso que se hace del término *povo*, si bien no es exclusivo de Trás-os-Montes. Todo ello responde bien a la intencionalidad estilística, al uso literario de la lengua portuguesa que Torga despliega en su obra, como se ha analizado anteriormente. A pesar de ser un cuento situado en la misma raya fronteriza, en una aldea que recibe el nombre de *Fronreira* y de describir el tránsito que sobre ella realizan los personajes para llevar a cabo su actividad de contrabando, no solo se silencia la lengua, sino que también la presencia del país vecino queda referida de forma solapada, implícita, críptica... Por ejemplo, con el uso de topónimos imaginarios de forma ineludiblemente castellana: *Fuentes* y *Torneros*. La lectura de estos topónimos permite al lector portugués identificar aquel territorio como perteneciente a España sin necesidad de que el autor lo advierta y, por ese motivo, escoge dos formas perfectamente castellanas a pesar de ser dos pueblos situados en Galicia. Esta región solo se revela más tarde, cuando la mujer protagonista, a punto de dar a luz, le advierte lo siguiente al guardia apostado en los caminos del contrabando: “Se não me apego às pernas com quanta alma tinha, nascia-me o rapaz galego” (Torga 2019: 27). Ya en las palabras finales del cuento se ofrece un dato definitivo gracias a otro topónimo, el de la ciudad de Vigo, bien conocido por todos los portugueses: “E aí começam ambos a trabalhar, ele em armas de fogo que vai buscar a

Vigo, e ela em cortes de seda, que esconde debaixo da camisa (...)” (Torga 2019: 29). Solo al final, pues, alcanza el lector a percibir con alguna precisión cuál es esa frontera transmontana que habitan los personajes del cuento.

5. Bibliografía

- Anónimo (1835): *Novo dicionario da lingua portuguesa, composto sobre os que até o presente se tem dado ao prelo, accrescentado de varios vocabulos extrahidos dos classicos antigos, e dos modernos de melhor nota, que se achão universalmente recebidos*. Nova edição, correta, e augmentada, Lisboa, Na Typographia Rolandiana.
- Bernardes, José Augusto Cardoso (2007): “Miguel Torga, ano de 2007”, *Limite*, 1, pp. 81-90.
- Bluteau, Rafael & Silva, Antonio de Moraes Silva (1789): *Diccionario da lingua portuguesa composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva, natural do Rio de Janeiro*, 2 tomos, Lisboa, Na officina de Simão Thaddeo Ferreira.
- Colinas, Antonio (2007): “Miguel Torga: una poética de la tierra, una poética del noroeste / Miguel Torga: uma poética da terra, uma poética do noroeste”, edición bilingüe. En AA.VV., *Salamanca a Miguel Torga*. Salamanca, Caja Duero, pp. 108-129
- Corominas, Joan (1980): *Breve dicionario etimológico de la lengua castellana*. Tercera edición muy revisada y mejorada. Segunda reimpresión, Madrid, Editorial Gredos.
- Costa, J. Almeida; Melo, A. Sampaio e (1982): *Dicionário da língua portuguesa*. Com a contribuição de um grupo de colaboradores especializados, 5.^a edição muito corrigida e aumentada, Porto, Porto Editora.
- Cunha, Antônio Geraldo da (2007): *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Lexikon Editora Digital.
- Dasilva, Xosé Manuel (2020): “La trayectoria de Pilar Vázquez Cuesta como traductora del portugués”, *Estudios de Traducción*, 10, pp. 299-313.
- Fernández García, M^a Jesús (2011): “La literatura de los siglos XX y XXI” en M^a Jesús Fernández García (coord.), *Historia de la literatura*

- portuguesa*, Mérida, Gabinete de Iniciativas Transfronterizas de la Junta de Extremadura, pp. 251-497.
- Figueiredo, Cândido de (1986): *Dicionário da língua portuguesa*. 23.^a edição, Venda Nova, Bertrand Editora, 2 vols.
- Gavilanes Laso, José Luis (2007): “Realidad y trascendencia en los cuentos de Miguel Torga / Realidade e transcendência nos contos de Miguel Torga”, edición bilingüe, en AA.VV., *Salamanca a Miguel Torga*, Salamanca, Caja Duero, pp. 78-95.
- Gavilanes Laso, José Luis (2017): “Torga en León”, *La Nueva Crónica. Diario leonés de información general*, edición online: https://www.lanuevacronica.com/opinion/torga-en-leon_43489_102.html [último acceso el 18/09/2019].
- Gonçalvez, Fernão de Magalhães (1987): “El iberismo de Miguel Torga”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º. 449, pp. 122-133.
- Porto Editora: *Dicionário da língua portuguesa*. Aplicación móvil: https://play.google.com/store/apps/details?id=pt.portoeditora.android.dicionario.lingua_portuguesa&hl=pt-PT.
- Houaiss, Antônio; Villar, Mauro de Salles (2004): *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1.^a reimpressão com alterações, Rio de Janeiro, Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [último acceso el 15.10.2023].
- Rossi, Maria Antonietta (2017): “Fronteiras linguísticas diatópicas e diastráticas na narrativa de Miguel Torga: Análise das estruturas conversacionais como ação social nas obras *Bichos*, *Contos da Montanha* e *Novos Contos da Montanha*”, en Gian Luigi de Rosa, Katia de Abreu Chulata, Francesca degli Atti, Francesco Moleo (orgs.), *De volta ao futuro da língua portuguesa. Atas do V SIMELP (Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa)*, Università del Salento, pp. 2037-2050. Edición electrónica: <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/dvaf/issue/current> [último acceso el 15.10.2023]. DOI: 10.1285/i9788883051272.
- Santos, Maria José de Moura (1967): *Os falares fronteiriços de Trás-os-Montes*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Separata da *Revista Portuguesa de Filologia*.
- Silva, Antonio de Moraes (1813): *Diccionario da lingua portugueza recopilado dos vocabularios impressos até agora, e nesta*

segunda edição novamente emendado, e muito accrescentado, por Antonio de Moraes Silva. 2 tomos, Lisboa, Na Typographia Lacerdina.

Torga, Miguel (1946): *Bichos*. Traducción castellana de María Josefa Canellada, Coimbra, Coimbra Editora.

Torga, Miguel (1952): *Alguns poemas ibéricos*, Coimbra, edição do autor.

Torga, Miguel (1965): *Poemas ibéricos*, Coimbra, edição do autor.

Torga, Miguel (1984): *Poemas ibéricos*. Traducción, prólogo y notas de Pilar Vázquez Cuesta, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica – Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Torga, Miguel (1986): *La creación del mundo*. Trad. de Eloísa Álvarez. Madrid, Alfaguara.

Torga, Miguel (2011): *Diário. Vols. IX a XII*. 5ª edição conjunta, Alfragide, D. Quixote.

Torga, Miguel (2019): *Novos contos da montanha*, Alfragide, BIS (Grupo Leya, SA).

Venâncio, Fernando (2014): “O castelhano como vernáculo do português”, *Limite. Revista de estudos portugueses y de la lusofonía*, 8, pp. 127-146.

El judeoespañol (o ladino): apuntes históricos

Judeo-Spanish (or Ladino): historical notes

Ignacio Vázquez Diéguez
Universidade da Beira Interior
jivd@ubi.pt
<https://orcid.org/0000-0002-7938-5446>

Fecha de recepción del artículo: 25-10-2023
Fecha de aceptación del artículo: 17-11-2023

Resumen

El presente texto se inscribe en la línea temática del judeoespañol, dentro del proyecto de investigación GEOCIB (Geografias culturais ibero-americanas). Pretende presentar, de manera divulgativa, algunos puntos históricos de interés para el lector que se acerca por primera vez a esta variedad lingüística (la expulsión de los reinos peninsulares, la diáspora, el nombre de la lengua, su descubrimiento en el siglo XIX, la producción escrita y la situación actual), así como marcar los puntos futuros de la investigación: el registro literario del judeoespañol actual frente al léxico del español estándar contemporáneo.

Palabras clave: judeoespañol, ladino, descubrimiento siglo XIX, producción escrita, declive.

Abstract

This text is part of the thematic line of Judeo-Spanish, within the GEOCIB (Geografias culturais ibero-americanas) research project. It aims to present, in an informative way, some historical points of interest for the reader who is approaching this linguistic variety for the first time (the expulsion from the peninsular kingdoms, the diaspora, the name of the language, its discovery in the 19th century, the written production and the current situation), as well as pointing out the future research basis: the literary register of current Judeo-Spanish compared to the lexicon of contemporary standard Spanish.

Keywords: Judeo-Spanish, Ladino, 19th century discovery, written production, decline.

1. La expulsión de los reinos peninsulares. La diáspora

Tras la diáspora bíblica de Babilonia, las guerras judeo-romanas del siglo I provocaron la gran dispersión del pueblo judío por el mundo conocido. Centrándonos en Europa, los judíos asentados en el centro y en el este recibieron, con el tiempo, el nombre de askenazíes (o askenazis, asquenazíes, asquenazis), y los que se establecieron en la península ibérica, sefardíes (o sefarditas)¹, en referencia a la voz *Sefarad* (topónimo bíblico que la tradición identificó con la península).

Tras una convivencia más o menos estable, pero siempre problemática, al final de la Edad Media, la situación cambió en los reinos peninsulares y, finalmente, el 31 de marzo de 1492, los Reyes Católicos decretaron la expulsión de los judíos de los territorios donde ejercían su soberanía (el documento que ordenaba el destierro se conoce con diferentes nombres: Edicto de Granada, Decreto de la Alhambra o Edicto de Expulsión)². Se transcribe, a continuación, el párrafo que explicita el hecho:

(...) mandamos a todos los judios e judias de qualquier hedad que sean, que biven e moran e esten en los dichos nuestros Reynos e señorios, asi los naturales dellos, commo los non naturales que en qualquier manera por qualquier cabsa ayan venido e esten en ellos, que fasta en fin del mes de Jullio primero que viene deste presente año salgan de todos los dichos nuestros Reynos e Señorios con sus fijos e hijas e criados e criadas e familiares judios, asi grandes commo pequeños, de qualquier hedad que sean; e non sean osados de tornar a ellos ni estar en ellos ni en parte alguna dellos de bibienda, ni de paso, ni en otra manera alguna; so pena que, si lo non fizieren e cumplieren asi, e fueren hallados vesinar en los dichos nuestros Reynos e señorios o venir a ellos en qualquier manera, incurran en pena de muerte e confiscacion de todos sus bienes (Suárez Fernández 1964: 391).

Andrés Bernáldez, un capellán e historiador español del siglo XVI, escribió, en 1504, cómo se produjo esa salida masiva de judíos:

(...) començaron de salir de Castilla los primeros en la prosterá semana del mes de julio, año del nacimiento del nuestro Salvador

¹ Estas designaciones aparecen en el *Diccionario de la lengua española* (DLE) de la RAE (2014 [2022-23.6]); las que están entre paréntesis son remisiones de la voz utilizada como principal en estas páginas.

² Solamente fue derogado por el gobierno español el 21 de diciembre de 1969.

Jesucristo de mil e cuatrocientos e noventa e dos años. Salieron de Castilla e entraron en Portugal, con consentimiento del rey don Juan de Portugal, los siguientes. Salieron por Benavente tres mill animas e mas, que entraron en Portugal por Bergança; salieron por Çamora treinta mill animas a Miranda, que entraron en Portugal; salieron por Cibdad Rodrigo a Villar veinte e cinco mill animas; salieron por Valencia de Alcantara a Marvan quince mil animas; salieron por Badajoz a Elves diez mill animas. De los que estavan en frontera de Navarra se metieron en Navarra dos mill animas. (...) Otros muchos fueron por Cartajena e otros fueron a embarcar por los puertos de Aragon e sus confines (Bernáldez 1504: 256).

También, en 1910, Samuel Schwarz, un historiador polaco, escribió de la siguiente manera esos hechos, así como datos sobre la salida de la península ibérica y lo que les sucedió a los judíos que se quedaron:

C'était en 1492, Ferdinand V et Isabelle la Catholique, pour rendre hommage à Dieu de leur victoire décisive sur les Maures, et commémorer dignement la conquête de la «divine Grenade», décrétaient «l'expulsion complète des juifs, dans un délai de quatre mois, de tous les États de Castille, Aragon, Sicile et Sardaigne...»

300.000 juifs, hommes, femmes et enfants ont dû quitter leur patrie, et décimés par la faim et la peste et engloutis dans les flots de l'Océan, une petite minorité seulement de cette masse errante a survécu et a pu s'établir dans les pays étrangers. Beaucoup émigraient au Portugal, d'où bientôt pourchassés comme des bêtes fauves, ils se réfugiaient en Galice, et en Navarre.

Tous les autres restés en Espagne se convertissaient au catholicisme. On les appelait «Marranes», nom provenant des mots hébreux «*mare-ain*» voulant dire: convertis-pour-la-forme (Schwarz 1910: 221).

Los que huyeron a Portugal vieron frustradas sus esperanzas de quedarse en territorio peninsular, ya que, en 1497, el rey don Manuel I, yerno de Isabel y Fernando, presionado por ellos, también decretó la expulsión de los judíos de su reino:

(...) sendo Nós muito certo, que os Judeus e Mouros obstinados no odio de Nossa Sancta Fee Catholica de Christo nosso Senhor, que por sua morte nos remio, tem cometido, e continuadamente contra elle cometem grandes males, e blasfemias em estes Nossos Reynos, as quaes nom tam soamente a eles, que sam filhos de maldiçam, em quanto na dureza de seus corações estiverem, sam causa de mais condenaçam, mas ainda a muitos Christaos fazem apartar da

verdadeira carreira, que he a Sancta Fee Catholica; por estas, e outras mui grandes e necessarias razões, que Nos a esto movem, que a todo Christão sam notorias e manifestas, avida madura deliberação com os do Nosso Conselho, e Letrados, Determinamos e Mandamos, que da publicação desta Nossa Ley, e Determinação, ata per todo o mez d’Outubro do anno do Nascimento de Nosso Senhor de mil quatrocentos e noventa e sete, todos os Judeus, e Mouros forros [libertos, del ár. *hurr*], que em Nossos Reynos ouver, se saiam fora delles, sob pena de morte natural, e perder as fazendas, pera quem os acusar (Lacerda 2004: 352).

En el siguiente mapa, pueden observarse las vías seguidas por los desterrados:



Fig. 1: La diáspora. Fuente: Radio Sefarad.com

Los judíos sefardíes que se asentaron en el norte de Europa pronto se asimilaron a los países de acogida y en pocas generaciones dejaron de hablar las variedades de las lenguas peninsulares que siempre habían utilizado.

Por el contrario, las comunidades que se formaron en Oriente, especialmente en el imperio otomano, conservaron sus variedades, se nivelaron (proceso por el que diferentes variedades dialectales se aproximan entre sí) y dieron lugar al judeoespañol, aún hablado en la actualidad (aunque se encuentra en franco declive, como se explicará).

2. El nombre de la lengua. Su formación

En el momento de la expulsión, los judíos peninsulares hablaban las mismas variedades peninsulares que sus vecinos cristianos, aunque utilizaban expresiones y voces propias del hebreo debido a su religión y leyes particulares.

Ha existido la tendencia a pensar que hablaban una lengua diferente. Coloma Lleal Galceran, filóloga con gran conocimiento del judeoespañol, deshace esa idea cuando habla de “La falacia de las judeolenguas” (2018). Paloma Díaz Mas, quizás la máxima especialista en el tema, nos aclara la cuestión del nombre (terminología): afirma que la mayoría de los sefardíes ha llamado a su lengua *español* o *el español muestro*; *judeoespañol* es una voz acuñada por los filólogos romanistas e hispanistas; *judezmo* se usa en menor medida y también nace del ámbito de algunos estudiosos y, finalmente, *ladino*, término de las traducciones del hebreo (hacía referencia a la traducción del hebreo a la lengua romance procedente del latín) que, en la actualidad, ha ganado terreno porque es el nombre oficial que ha adoptado el estado de Israel para referirse a la lengua (2013).

En este punto, cabe preguntarse, a diferencia de los judíos que se instalaron en el norte de Europa, que perdieron la lengua en pocos años, ¿por qué ha sobrevivido en Oriente y otros puntos del norte de África?

Los países del norte tenían sistemas políticos y religiosos más o menos uniformes y la educación se realizaba en latín (o en la lengua de ese país). Sin embargo, en el imperio otomano, existía lo que se denomina *millet*: dentro del sistema musulmán predominante, las minorías confesionales podían gobernarse a sí mismas, de esta manera, los judíos, rodeados de lenguas totalmente ajenas al castellano preponderante que hablaban, conformaron sus comunidades en torno a sus leyes rabínicas expresadas en el castellano que usaban (con sus particularidades léxicas hebreas), comunidades estas cerradas para conseguir mantener su *modus vivendi*.

Según Díaz Mas (2013), solo podemos hablar de una variedad ya distinta del castellano peninsular en el siglo XVIII; con todo, aunque se fuese formando ese estándar, tiene sus variantes internas (que no impiden la comprensión entre hablantes de Sarajevo y Jerusalén, por ejemplo).

Con el tiempo, esa lengua común se vio influenciada por las lenguas dominantes que se hablaban/hablan en los mismos territorios:

turco, croata, búlgaro, griego, etc., y a partir del siglo XIX, con la instauración de la *Alliance Israélite Universelle*³, del francés.

Véanse algunos ejemplos de dos obras del siglo XX; en el primer caso se trata de la pieza teatral *Esterka. Ritrato social de nuestros días*, de Laura Papo (escritora bosnia), estrenada en 1929:

AKTO 1. ESCENA II

Entra Benjamin

BENJAMIN: Buenas tardes tia Rufkula, le bezo las manos /le beza las manos/. Mučo le roga mi madre ke le empreste un **fildžan** [taza, del turco] di kave (café).

NONA: Sea en buena ora mi fižiko! Ketal esta tu madre? Esta buena sana? Ja ay unos kuantos días ke no la veo.

BENJAMIN: Ečada esta. Siempre entrada de invierno, la pati el reumatismo i tiene dolores huertes.

NONA: Salud buena ke vos tenga mi fižiko. No le veaš la falta. Ja abasta ke kedateš sin padre... Por dizir padre, oj kinze lunes me tomí gusto de sintirte dizir **kadiš** [sagrado, arameo]. **Aferim** [excelente, del turco] mi fižo mira ke lo bueno tiene **hen** [encanto, del hebreo]. /Va ala kantadera [cantante; armario (de 'cántaro')] le trae una roskita!.

BENJAMIN: Mučas gracias tija Rufkula!...

(Papo 1929: 2)

A continuación, la novela *Fuyir de Paris*, del escritor chileno de ascendencia turca Hernán Rodríguez Fisse, publicada en 2022:

El treno empeso, avagar avagar, a salir de la estasyon de Edirne i por una de las ventanas de segunda klasa se vido la kara un poko demudada de un joven. A los disyete anyos Leon Behar Frandji, venido a este mundo en 1898, se iva de la Turkia a la Bulgaria para **ambezarse** [aprender] el ofisio de **kuafór** [peluquero, del francés] kon su tío Aron Frandji, patrón de un salón de kortar kaveyos de ombres en la sivdad de Rustschuk.

Akeya demanyana de avril de 1915 Leon se topava aínda triste por tener de deshar a los amigos, kamarades de eskola i sus konosidos del **kartier** [barrio, del francés] de Edirne ande morava. Ama lo ke mas lo afedentava era de no puerder kontinuar a echar un ojiko a la vizina de ermozo puerpo, ojos **blus** [azul, del francés], kaveyo **blondo** [rubio, del francés], kon la ke sonyava de kazarse kon bueno algun dia. Su nombre era Ida Rodríguez i lo mismo ke el, ija de

³ Fundada en 1860, pretendía salvaguardar los derechos humanos de los judíos. La educación se impartía en francés y tuvo un impacto enorme en las comunidades sefardíes.

famiya sefaradí. La timidez de Leon avía impedido ke konversara kon la mansevika ke tanto le plazía (Rodríguez Fisse 2022: 1).

En relación con la grafía de estos dos textos, cabe decir que la pronunciación del judeoespañol actual difiere de la del español estándar, especialmente en las sibilantes y las palatales.

En las siguientes líneas se pueden ver los cambios desde el latín hasta la actualidad:

a) Sibilantes.

-la dental apicoalveolar fricativa sorda [s] (procedente de s-, -ss-, -s latinas)⁴ se ha mantenido hasta la actualidad en castellano.

-la misma dental, pero en posición intervocálica, había sonorizado [z] (entre los siglos VIII y XII); posteriormente, inició un proceso de ensordecimiento que solo culminó en el siglo XVI.

Ambas confluyeron en ese momento, sin afectar al judeoespañol, que, además de mantener la oposición sorda/sonora, se hizo apicodental, igualándose a la solución de las africadas (punto siguiente).

Latín	Castellano medieval	Castellano S. XV	Ladino	Castellano S. XVI
[s] SAPERE	[s] saber	[s] saber	[s̺] saber	[s]
[-s-] ROSAM	[-z-] rosa	[-z-] rosa	[-z̺-] rosa	saber, rosa

Fig. 2: Sibilantes I. Fuente: elaboración propia

-la africada medieval [ts] (procedente de los grupos latinos KE/I, T/K+yod) se encontraba en proceso de desafricación, y se convirtió en la dental apicodental sorda [s̺] en el castellano del siglo XV.

-la africada medieval [dz] (procedente de -KE/I-, -T+yod- en posición intervocálica) sufrió el mismo proceso, pasó a pronunciarse dental apicodental sonora [z̺].

Ambas confluyeron en la sorda hacia el siglo XVI, [s̺] y, a partir del XVII, ese sonido se pronunció interdental sorda [θ], solución del español actual que ya no afectó al judeoespañol (que ha mantenido la oposición sorda/sonora con el punto de articulación apicodental).

⁴ Se parte aquí de Lloyd (1987), quien opinaba que la [s] latina tenía carácter apicoalveolar y no apicodental.

Latín	Castellano medieval	Cast. S. XV / ladino	Castellano S. XVI	Castellano S. XVII
[KE/I] CERAM [T/K+yod] MARTIUM	[ts] cera março	[ʃ] cera março	[ʃ] cera março vezino razon	[θ] cera marzo vecino razón
[-KE/I-] VICINUM [-T+yod-] RATIONEM	[-dz-] vezino razon	[-z-] vezino razon		

Fig. 3: Sibilantes II. Fuente: elaboración propia

b) Palatales.

-la palatal fricativa sonora medieval [ʒ] (procedente de los grupos de síncopa K'L, G'L, T'L, del contacto de L+yod, y de los grupos GE/I), comenzó a ensordecer hacia el siglo XVI y confluyó con la palatal fricativa sorda medieval [j] (procedente de [KS] <x>).

Ambas evolucionaron hacia la velar fricativa sorda [x] entre los siglos XVII y XVIII, sin afectar al judeoespañol.

Latín	Castellano medieval	Cast. S. XV / ladino	Castellano S. XVI	Castellano S. XVII-XVIII
[K'L, G'L, T'L] TEGULAM [L+yod] PALEAM [GE/I] GENTEM	[ʒ] teja ~ teia paja ~ paia gente	[ʒ] teja paja gente	[j] teja paja gente exe	[x] teja paja gente eje
[KS] AXEM	[j] exe	[j] exe		

Fig. 4: Palatales fricativas. Fuente: elaboración propia

-la palatal lateral sonora [ʎ] (procedente de -L- y de los grupos PL-, KL-, FL- iniciales latinos) se despalatalizó en judeoespañol (al igual que está ocurriendo en el español general).

Latín	Castellano medieval	Cast. S. XV	Ladino	Castellano S. XXI
-------	---------------------	--------------------	---------------	-------------------

[-L:-] CABALLUM [PL-, KL-, FL-] P L O R A R E	[ʎ] caballo llorar	[ʎ] caballo llorar	[j] cabaio iorar	[ʎ ~ j] caballo llorar
--	--------------------------	--	--------------------------------------	------------------------------

Fig. 5: Palatal lateral. Fuente: elaboración propia

3. Descubrimiento en el siglo XIX

España vivía ajena a todas estas cuestiones sociales, pero todo cambió debido a un hecho bélico. Durante el reinado de Isabel II (entre 1833 y 1868), el ejército español se enfrentó al marroquí en la llamada «Guerra de África» o «Guerra Hispano-Marroquí», conflicto que duró dos años (1859-1860) provocado por la disputa sobre la soberanía de las plazas españolas (Ceuta, Melilla, Alhucemas, Vélez de la Gomera).

Una vez en Marruecos, oficiales y soldados españoles se sorprendieron al oír hablar una especie de español antiguo (para ellos, fosilizado en el tiempo); esa variedad del judeoespañol o ladino recibe el nombre de *jaquetía* o *haquitía* (y se diferencia de las otras variedades por haber sido ágrafa hasta épocas recientes).

Joseph Pérez, el historiador e hispanista, cuenta así ese encuentro (2005):

En el otoño de 1859, un ejército de unos 40.000 hombres, al mando del general O'Donnell, desembarcaba en Marruecos para poner fin a una serie de incidentes que, desde hacía algún tiempo, venían produciéndose en torno a las plazas de soberanía, Ceuta y Melilla. El 6 de febrero del año siguiente, las tropas españolas entraban en Tetuán y quedaron asombradas al ver salir a las calles unas gentes andrajosas que las ovacionaban en un castellano un poco raro, gritando: «¡Bienvenidos! ¡Viva la reina de España! ¡Vivan los señores!». Eran los judíos de Tetuán, por cierto, muy maltratados por los moros que, antes de abandonar la plaza, habían saqueado la judería, causando decenas de víctimas. De esta manera se enteró España de que, al otro lado del Estrecho de Gibraltar, vivían miles de sefardíes, descendientes de los judíos expulsados en 1492, que seguían hablando el español medieval. La sorpresa fue mayúscula (Pérez 2005: 256).

Salomón J. Bensabat, magistrado del Tribunal Supremo de Marruecos, hizo las siguientes consideraciones sobre el habla de aquellos judíos (1952):

El castellano es hablado por todos los judíos que habitan la Zona española de Marruecos y por los que viven en la francesa, que son oriundos de la primera, así como los de la mayoría que viven en Tánger. Los demás hablan el árabe, el bereber, el susi, según la Zona o región que habitan, y el francés. Se pueden contar hasta aproximadamente unos 50.000 judíos de habla española en Marruecos. (...)

El español hablado por la generación actual es diferente al hablado por las anteriores, es decir, por los padres o abuelos que todavía viven. Estos últimos, sobre todo los abuelos, hablan el castellano medieval y se diferencia bastante, tanto en léxico como en pronunciación, del actual. Así, por ejemplo, «aceite», lo pronuncian «azeite», dando a la «z» el sonido que tiene en francés. «Dichimos», por «dijimos». «Trujo», o «trucho», o «tracho», por «trajo». Pero la diferencia más notable es que la generación antepasada, la que hace hoy «bisabuelos» o «abuelos» en algunos casos, hablan y hablaban un idioma, especie de idioma, mezcla de castellano medieval, portugués, francés, inglés, italiano, hebreo y árabe, que recibe el nombre de «haquitilla». Pondremos una frase completa y por ella se verá lo que es:

«Nezlea (pon) el teapot (tetera) sobre el taifor (mesa baja) con los bowles (tazones) y el pan-cake (pasta) que traxo (trajo) del forno (horno) el terrah (mandadero del horno) y di a tu haber (amigo) que se sente (se siente) y goste (meriende) con nosotros.»

Esta «haquitilla» se oye hablar a las personas que pasan de los sesenta años (Bensabat 1952: 43-44).

Sin embargo, fue Ángel Pulido Fernández, médico y político español, que llegó a ser senador y secretario de gobernación, quien impulsó los contactos con los sefardíes de Oriente.

Joseph Pérez (2005) lo explica así:

(...) en el verano de 1880, un médico español, con ocasión de un viaje por el Danubio y la Europa oriental (...) se llevó una inmensa sorpresa al encontrarse con varios judíos que le hablaron en español y le dieron noticia de las comunidades sefardíes de Serbia, Bulgaria, Rumanía y Turquía. Al regresar a España, el doctor Pulido escribió un primer artículo en forma de carta abierta en *El Liberal* de Madrid para informar de lo que había descubierto y llamar la atención de sus compatriotas sobre aquella situación totalmente desconocida (Pérez 2005: 300).

Pulido escribió, en 1904, *Los israelitas españoles y el idioma castellano*. Véase la portada para entender hacia dónde dirigía su llamamiento:

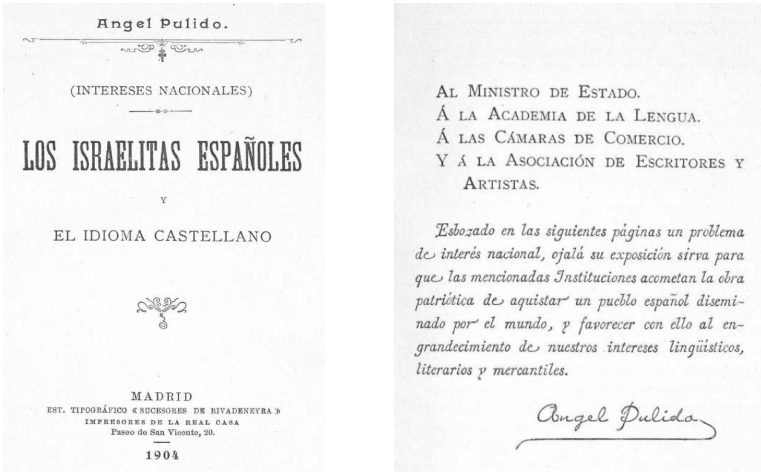


Fig. 6: Portada de *Los israelitas españoles* y página 5

En el siguiente párrafo se transcriben las palabras escritas por el propio Pulido sobre el mencionado encuentro, pertenecientes a la obra referida:

El día último de Agosto de 1883, cuando recorría en uno de los lindos vapores que navegan por el Danubio el trayecto de Viena á Budapest, conversando con mi familia sobre cubierta, se nos acercó un grupo de tres pasajeros, de los cuales uno, de edad avanzada, grueso, con barba cana recortada y sombrero en la mano, me saludó en correcto español, y me dijo:

— Dispéñseme usted, ¿es usted español?

— Sí, señor —le respondí— y usted, según parece, también lo es.

— Sí, señor; pero yo no soy español de España, soy español de Oriente.

Me quedaba algo sorprendido, no acertando de pronto con la explicación de aquel enigma, cuando otro de los tres pasajeros, también entrado en años, que se había mantenido á respetuosa distancia, se decidió á intervenir en la conversación, y aumentó mi sorpresa diciendo:

— También soy yo español, pero natural de Servia.

— Permítanme ustedes —repliqué, no comprendiendo todavía lo que después tantas veces había de escuchar— que les advierta no entiendo bien esa su naturaleza.

— Somos judíos españoles —añadió sonriéndose el primero.

— ¡Ah! ya; acabáramos —exclamé, haciéndome cargo de aquel españolismo.

Todavía se presentó otro hebreo, también español, y unidos los cuatro á los tres que íbamos de mi familia, formamos un corro de siete personas, sosteniendo conversación larga y animada, en la que preguntábamos de una y otra parte, sin cansancio, sobre mil motivos de la vida y de las sendas costumbres, viendo siempre en nuestros contertulios un extraño sentimiento de españolismo, cierto orgullo y aprecio incomprensibles por nuestro encuentro, y una solicitud por servirnos y complacernos que hubimos de utilizar después en la capital de Hungría, donde desembarcaron cuando lo hicimos nosotros (Pulido 1904: 10-11).

En la página siguiente, se observa cómo la percepción de ese “español perfecto”, que oyó a los paseantes judíos que estaban en el barco, ya no es tan “perfecto”:

Veinte años después, el 24 de Agosto del pasado año 1903, salíamos mi familia y yo al romper el día, á las cinco de su mañana, de Belgrado, en otro vapor que había de conducirnos hasta Orsova, buscando una ruta alta para ir á Constantinopla por el mar Negro, huyendo de los insurrectos macedónicos, y poco después de comenzada la navegación, hallándonos en la cubierta, observamos que nuestra conversación atraía la curiosidad de un señor de aspecto venerable, enjuto, de corta estatura, que acompañaba á una señora de cabellera gris y también de apretadas carnes, visiblemente afligida, muy silenciosa, á la cual prodigaba frases consoladoras en el español extraño que ya habíamos oído otras veces (Pulido 1904: 12).

Este llamamiento inicial de Pulido fue abriéndose camino en la política y en la conciencia histórica peninsular, aunque hubo de transcurrir más de un siglo para que, finalmente, el 24 de junio de 2015 se publicase en el Boletín Oficial del Estado la Ley 12/2015, “en materia de concesión de la nacionalidad española a los sefardíes originarios de España”.

El 27 de febrero del mismo año se había publicado en el *Diário da República* portuguesa la Lei nº 30-A/2015 sobre la “concessão da nacionalidade aos descendentes de judeus sefarditas portugueses”.

En el ámbito lingüístico, en España, el 12 de noviembre de 2015, la Real Academia Española eligió a ocho académicos correspondientes judeoespañoles, tras la creación de la Academia Nacional del Judeoespañol (Ladino) [Akademia Nasionala del Ladino] en Israel.

No se puede obviar la labor investigadora del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España) en torno al ladino, así como la de la Autoridad Nasionala del Ladino, institución creada en 1997, en Israel, para la protección y conservación de la lengua.

4. Producción escrita. Sistemas gráficos

Durante los siglos XVI y XVII, la traducción literal de textos religiosos hebreos, particularmente de la *Biblia*, compone el corpus de producción escrita conservado.

El siglo XVIII ve la eclosión de la literatura religiosa de todo tipo y el siglo XIX, particularmente a partir de la segunda mitad, además de literatura religiosa (que nunca dejó de producirse), asiste al surgimiento de la literatura profana en todos los géneros.

Frente a la idea generalizada de que el judeoespañol se ha utilizado casi exclusivamente para escribir literatura religiosa, un estudio más detallado revela una productividad ingente de textos no religiosos, como se ha afirmado, y sobresale, de entre ellos, el periodismo (se han registrado más de 300 diarios).

El profesor y poeta David Fintz escribió en 1989 las siguientes palabras:

Son bien conocidas las contribuciones hechas al judaísmo, al idioma hebreo y a la literatura mundial por las iluminarias sefardíes de la edad de oro de filósofos y poetas como Maimónides, Yehudá Halevy, Shelomó Ibn Gabirol, los Ben Ezra y otros. Pero, ¿qué hemos hecho desde entonces? Frecuentemente me preguntan: “¿No ha habido literatos sefardíes después de 1492? ¿Por qué no escribieron los sefardíes novelas y piezas de teatro como lo hicieron los asquenazim? ¿No hubo ningún Sholem Alejem entre nosotros?”.

Pues bien, la respuesta es que nosotros sí tenemos novelas, obras teatrales, poemas, cuentos y obras en otros géneros literarios en judeoespañol (Fintz 1989: 3).

Afirma el autor que, hasta época reciente, ha habido escasa investigación sobre la literatura moderna en ladino, sobre todo, porque los investigadores no conseguían leer las obras, escritas básicamente en aljamía.

Estudios hechos en los años 30 del siglo pasado por investigadores que dominaban la lengua y la grafía han arrojado cifras muy altas de publicaciones profanas (narrativa, dramaturgia y lírica) durante el siglo XIX y primeros años del XX. La apertura hacia Occidente (recuérdese la labor de la *Alliance Israélite Universelle*) provocó que, además de la producción autóctona, se tradujesen las grandes obras literarias del momento (sobre todo, de la literatura francesa).

A partir de la producción escrita publicada durante el siglo XX, de la que se apuntan aquí pocos datos (reservados para una posterior investigación), se desarrollará la vía de investigación propuesta en el proyecto GEOCIB (apuntado al inicio) y que será fruto de futuros trabajos.

Aún en relación con la grafía, hasta los años 20-30 del siglo XX se utilizaba la escritura aljamiada (caracteres hebreos); después de estas fechas, se escribe, básicamente, con caracteres latinos. La razón principal, parece ser, es la diferenciación que se hace con respecto de la lengua hebrea; por otro lado, también actuaron intereses editoriales y de difusión. Laura Papo, en su obra *La mužer sefardi de Bosna* (1932), escribe lo siguiente: “Me siervo de fonetika – eskrivir komo se avla porke [...e] ansina dan posibilidat de azerse meldar (*leer*) de todos los ke konosen los karakteres (*letras*) latinas” (p. 2). En su caso, aplica la grafía latina que conoce por el serbocroata (en la variante del alfabeto Gaj o latinica).

Véase un ejemplo de escritura aljamiada, la portada del periódico *El Avenir*, publicado en Salónica, en este caso, un ejemplar de 1901:



Fig. 7: portada *El Avenir*, Salónica, 1901. Fuente: Wikipedia

Y un ejemplo de un periódico actual, *El amanecer*, publicado en Estambul, en este caso, un ejemplar de 2019:



Fig. 8: portada *El amanecer*, Estambul, 2019. Fuente: eSefarad.com

5. Declive del uso de la lengua

A pesar de todo lo expuesto, a partir de los últimos años del siglo XIX y, sobre todo, en el XX, se asiste a un progresivo declive en el uso de la lengua; según Ethnologue (2023), había en 2016 aproximadamente unos 133 000 hablantes (concentrados en comunidades dispersas). Varias son las razones que han contribuido a esta situación:

(i) la occidentalización de Oriente en relación con los intereses de las nuevas generaciones, ya educadas en francés, principalmente, pero también en alemán. El judeoespañol se va relegando al uso familiar y pierde prestigio frente a las lenguas internacionales y de cultura;

(ii) la desaparición del imperio otomano y la consecuente formación de nuevas naciones: el sistema del *millet* dejó de actuar y las nuevas naciones caminaron hacia políticas unificadoras; los programas de educación preconizaron las lenguas nacionales y su enseñanza; así, los sefardíes se ven incluidos en el programa social y educativo de cada país; la lengua de herencia, el ladino, pierde terreno en esas situaciones;

(iii) la emigración masiva, sobre todo, a América, como consecuencia de las sucesivas guerras en Oriente en el proceso de formación de las nuevas naciones; en los nuevos países de acogida, los sefardíes se asimilan al sistema educacional; y, de manera terrible,

(iv) el Holocausto, la *shoá*, que acabó con la vida de miles de hablantes de judeoespañol en los campos de concentración de la Alemania nazi.

7. Bibliografía⁵

Álvarez López, Cristóbal José (2017): *Estudio lingüístico del judeoespañol en la revista "Aki Yerushalayim"*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/68487>

Bensabat, Salomón J. (1952): "Los judíos de Marruecos", *Cuadernos de estudios africanos*, (Madrid), nº 17, pp. 37-48. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2495412>

Bernáldez, Andrés ([h. 1504-1513] 1962): *Memorias del reinado de los reyes católicos*, M. Gómez-Moreno & J. de Mata Carriazo (eds.), Madrid, Real Academia de la Historia.

Díaz Mas, Paloma (2013): *El judeoespañol: temas y problemas*, Universidad de Murcia, Conferencia. Disponible en: <https://tv.um.es/video?id=52601&idioma=es>

[DLE] (2014): *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española. 23ª ed. [2022, 23ª ed., 6ª revisión]. Disponible en: www.rae.es

Ethnologue. Languages of the World (2023) [Eberhard, Gary y Fenning (eds.) 26 ed.] <https://web.archive.org/web/20190225082159/https://www.ethnologue.com/language/lad/>

Fintz y Altabé, David (1989): "Literatura judeoespañola del siglo XX", *Escudo, revista trimestral de la Asociación Israelita de Venezuela y del Centro de Estudios Sefardíes de Caracas*, (Caracas) nº 72, pp. 3-10. Disponible en: <https://cesc.com.ve/files/magazine/072.pdf>

Lacerda, Daniel (2004): "O contexto sócio-político da decisão manuelina de expulsão/conversão dos judeus", en Amorim, Pinho, Passos (coords.), *Atas III Congresso histórico de Guimarães. D. Manuel e a sua época, Guimarães 2001*,

⁵ Para más información, en general, sobre la cultura y lengua sefardíes, es interesante la página web <http://sefardiweb.com/>, dependiente del CSIC (Centro Superior de Investigaciones Científicas), así como las lecturas siguientes: Lleal Galceran (2004) y Álvarez López (2017).

- Guimarães, Câmara Municipal de Guimarães, pp. 333-358. Disponible en:
<https://chi.guimaraes.pt/actas/3CH/1sec/3ch-1sec-020.pdf>
- Lleal Galceran, Coloma (2004): "El judeoespañol", en Cano-Aguilar, Rafael (coord.), *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, pp. 1139-1167.
- Lleal Galceran, Coloma (2018): "La lengua sefardí: crónica de una desaparición anunciada", en Carrilho, Fidalgo, Vázquez, Osório, Flores (eds.), *Ao Encontro das Línguas Ibéricas*, Covilhã, LusoSofia, pp. 3-26. Disponible en:
<http://hdl.handle.net/10400.6/6955>
- Lloyd, Paul M. (1987): *From Latin to Spanish: Historical Phonology and Morphology of the Spanish Language*, Philadelphia, Memoirs of the American Philosophical Society. Disponible en:
https://books.google.pt/books?id=_QkNAAAIAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- Papo, Laura (1929): *Esterka. Ritrato social de nuestros días en 3 actos*. Manuscrito en el archivo histórico de Sarajevo. Reimpreso en Prenz Kopusar (ed.) (2012), Universidad Nacional de la Plata. Disponible en:
<https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.293/pm.293.pdf>
- Papo, Laura (1932): *La mužer sefardí de Bosna*, manuscrito, Sarajevo. Reimpreso en Nezirović (ed.) (2005), *Sefardska žena u Bosni*, Sarajevo: Connectum.
- Pérez, Joseph (2005): *Los judíos en España*, Madrid, Marcial Pons. Disponible (parcialmente) en:
https://books.google.pt/books/about/Los_jud%C3%ADos_en_Espa%C3%B1a.html?id=YJXadsUnRNAC&redir_esc=y
- Pulido Fernández, Ángel (1904): *Los israelitas españoles y el idioma castellano (intereses nacionales)*, Madrid, Rivadeneyra. Disponible en:
<https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=2067>
- Rodríguez Fisse, Hernán (2022): *Fuyir de Paris*, Santiago de Chile, Ed. Zéjel. Disponible en: <https://esefarad.com/livro-fuyir-de-paris-de-hernan-rodriguez-fisse>
- Suárez Fernández, Luis (1964): *Documentos acerca de la expulsión de los judíos*, Valladolid, CSIC, nº 177, pp. 391-395. Disponible en:

<https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=469514>

Schwarz, Samuel (1910): "Contribution à l'étude de l'histoire des juifs espagnols", *Boletín de la Real Academia Gallega*, (A Coruña), nº 33, pp. 221-225. Disponible en:

<https://academia.gal/archive-boletins-web/paxinas.do?id=502>

Paisagem com figuras: relações dinâmicas entre Cabral, Miró e Dau Al Set

Paisagem com figuras: dynamic relationships among Cabral, Miró and Dau Al Set

Margareth Santos

Universidade de São Paulo

marsanto@usp.br

<https://orcid.org/0000-0001-9792-0353>

Data de recepção do artigo: 02-11-2023

Data de aceitação do artigo: 01-12-2023

Resumo

Esse artigo se propõe a costurar algumas questões em torno ao primeiro período em que o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto esteve na Espanha, a partir de alguns problemas: o panorama das artes e literatura naquele momento e as relações pessoais, literárias e artísticas de Cabral com Joan Miró e o grupo Dau Al Set.

Para discutir tais relações examinarei as articulações entre os ensaios que João Cabral escreveu sobre Joan Miró e sobre o grupo vanguardista catalão, a fim de verificar possíveis confluências entre esses debates e o volume *Paisagens com figuras*, do poeta brasileiro. Assim, pretende-se demonstrar como suas leituras, discussões e exercícios literários conformaram-se como um conjunto sólido nas conexões de Cabral e a Espanha.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto e a Espanha, Joan Miró e Dau Al Set, relações interartísticas, tradição pictórica e literária.

Abstract

This article puts forward some considerations surrounding the first period in which the Brazilian poet João Cabral de Melo Neto was in Spain, based on some questions: the panorama of the arts and literature at that time and Cabral's personal, literary and artistic relationships with Joan Miró and the Dau Al Set group.

To think about these relationships, I will analyze the links among the essays that João Cabral wrote about Joan Miró and the Catalan avant-garde group, to verify possible confluences among these debates and the Brazilian poet's work *Paisagem com figuras*. The aim is to show how his readings, discussions and literary exercises formed a solid set in Cabral's connections with Spain.

Keywords: João Cabral de Melo Neto and Spain, Joan Miró and Dau Al Set, interartistic relations, pictorial and literary tradition.

1. Introdução

A ideia desse texto é a de refletir sobre determinadas questões em torno ao primeiro período em que o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto esteve na Espanha, a partir de algumas indagações sobre o panorama das artes e da literatura naquele momento no contexto das relações pessoais e artísticas de Cabral com Joan Miró e o grupo Dau Al Set, além de pensar a própria produção do escritor pernambucano naquelas circunstâncias.

A fim de discutir tais relações, gostaria de examinar as articulações entre os ensaios que João Cabral escreveu sobre Joan Miró e sobre o grupo vanguardista catalão, além de sondar possíveis confluências entre tais debates e o volume *Paisagens com figuras*, do poeta brasileiro. Dessa maneira, pretendo averiguar como as leituras, discussões e exercícios literários de Cabral conformaram-se como um conjunto sólido nas suas conexões com a Espanha.

2. Breves notas contextuais

João Cabral chega à Espanha em 1947 na condição de vice-cônsul. Naquele momento o país vivia sob a ditadura franquista, que, como um dos efeitos da ressaca da II Guerra Mundial, buscava minimizar seu recente passado de apoio às forças do Eixo. Assim, ao mesmo tempo em que permitiu a volta de certos intelectuais e artistas, como Joan Miró, ensaiou alguns passos rumo à eliminação da censura prévia, que assolava a criação intelectual e artística desde 1939.

Esses pequenos respiros possibilitaram uma acanhada reação estética de contornos políticos na Espanha e em especial na Catalunha: graças à circulação, ainda que clandestina de revistas, à intensificação de tertúlias e ao contato com os intelectuais e artistas que haviam

voltado ao país, Barcelona se tornou, lenta e timidamente, um centro de reivindicação vanguardista.

É nessa conjuntura que João Cabral conhece Miró, o grupo *Dau Al Set*, Rafael Santos Torroella (poeta e editor da revista *Cobalto*) e o tipógrafo Enric Tormo. Dessas relações de amizade surgirão colaborações e um intenso intercâmbio intelectual e artístico, estabelecido, em muitos momentos, pelo trabalho com sua prensa artesanal, *O livro inconsútil*, cuja coleção contou com a publicação de obras de poetas brasileiros como Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, Lêdo Ivo e de autores e artistas espanhóis como Alfonso Pintó, Joan Brossa e Joan Ponç. Nela, Cabral também imprimiu obras suas, como a *Psicologia da composição* e o *Cão sem plumas*. Portanto, a partir desse conjunto de amizades e ações, devemos pensar o período barcelonês do escritor também como um processo de criação e depuração próprios.

Vejamos, então, como se moveram tais relações, começando por Miró. O pintor catalão era vinte e sete anos mais velho que o brasileiro e se conheceram através do embaixador Carneiro Leão, primo do poeta, que desejava comprar um quadro de Miró, *O galo*. Embora o primo não tenha conseguido comprar o quadro em questão, a partir daquele momento nasceria uma estreita amizade entre o pintor e o poeta. Conversavam muito, viajaram juntos e Cabral publicaria em 1950 o ensaio *Joan Miró* pela Edicions de L'Occ.

Mas, antes de entrar propriamente no ensaio, gostaria de retomar como nasce o projeto: inicialmente, essa proposta viria a substituir uma ideia anterior de João Cabral, cujo objetivo era publicar e assinar a edição, pela *Livro Inconsútil*, de alguns poemas escritos por Joan Miró e que ele havia deixado com o amigo brasileiro para que os lessem. Esse propósito seria deixado de lado em prol do ensaio, que colocaria o poeta na posição de crítico de arte. Por conseguinte, a escritura sobre a arte mironiana nasce de um diálogo entre poetas e creio que esse é um aspecto fundamental para pensar o movimento de análise traçado pelo pernambucano em seu ensaio.

Para escrevê-lo, Cabral teve acesso à pintura de Miró circunscrita, primordialmente, pela fase em que o pintor estava afastando-se da arte figurativa e adentrando-se, cada vez mais, no

abstracionismo, após deixar para trás uma fase de contornos surrealistas¹.

Em seu texto, o poeta brasileiro propõe uma interpretação que se desvia do foco das análises sobre a obra de Miró mais conhecidas naquele momento, então dedicadas a pensar suas mudanças a partir da associação irracional e de fundo onírico. De sua parte, João Cabral se dedicará a examinar a recuperação que Miró faz do dinamismo na pintura, que, de acordo com sua exposição, havia se perdido desde o Renascimento. Desse modo, o poeta percorre um caminho diverso ao da crítica vigente, uma vez que parte da noção de estatismo no Renascimento, ou seja, de uma proposta estética que, para criar uma ilusão de profundidade, impôs a fixação do espectador num ponto de observação. E essa perspectiva era o que ditava o centro do quadro em um esquema de pirâmide, hierarquizando os elementos constitutivos da obra pictórica e tornando a imagem estática.

Na primeira parte do ensaio, então, Cabral vai recompor essa ideia de estatismo para pensar o fazer mironiano, considerado como uma criação pautada pela insubordinação às leis de composição e sempre preocupada por uma fragmentação não hierarquizada dos elementos de seus planos pictóricos e atenta ao dinamismo “seriado” na superfície da tela.

Nesse tipo de composição não há uma ordenação em função de um elemento dominante, mas uma série de dominantes, que se propõem simultaneamente, pedindo do espectador, em cada uma das quais lhe é dado um setor do quadro (Melo Neto 1952: 13).

Isto é, segundo o ensaísta, a arte de Miró vai livrando-se pouco a pouco dessas imposições renascentistas de dentro para fora, compondo linhas e cores que superam os limites do quadro e devolvendo, portanto, o que ele chamaria de “antigo papel da superfície”, qual seja, o de receptáculo do dinamismo perdido, conforme reza o texto:

Miró não era o primeiro pintor do mundo a abandonar a terceira dimensão. Mas talvez ele tenha sido o primeiro a compreender que o tratamento da superfície como superfície libertava o pintor de todo um conceito de composição. É contra o conceito limitado de

¹ Como essa questão não é central em nosso artigo, não me deterei nela, mas, vale dizer que João Cabral comenta em seu ensaio essa fase de Miró e entende que o pintor catalão foi além das propostas vinculadas aos mundos oníricos ou ao automatismo do Surrealismo, para conceder-lhe frescor e originalidade ao movimento.

compor (compor como equilibrar) que Miró empreende então sua luta obscura. Como é fácil de se compreender, essa libertação, por não se dar com bases em princípios teóricos, não se processa bruscamente. A composição renascentista em Miró não é bruscamente destruída. Aquela libertação se exprime em luta, numa luta lenta, em que o novo tipo de economia se vai fazendo mais e mais presente em cada quadro, e esses quadros mais e mais numerosos dentro da obra do pintor (Melo Neto 1952: 10).

Nesse trecho de seu texto, Cabral discute a figura do artista consciente do seu fazer, cujo trabalho artesanal se opõe ao automatismo da estética surrealista. É nesse momento em que observamos com maior intensidade as aproximações entre a maneira como o escritor pensa sua própria poesia, uma poesia de “construção”, correndo em paralelo ao modo como ele vê a pintura de Miró. Não por acaso, o próprio João Cabral assinalou que seu interesse na obra mironiana residia muito mais em sua “poética” pictórica do que em sua obra propriamente dita: Miró sempre me interessou muito pelo que imaginei ser sua teoria da composição. Mas como pintor, me interessa mais um Mondrian, um Malevitch, um Albers, os construtivistas em geral (Melo Neto 2008: 34).

Na manifestação de suas predileções Cabral observa um Miró mais construtivo em sua escolha de abordar composições cada vez menos complexas: “Suas cifras se fazem talvez mais herméticas, sua anedota mais pobre: sintomas que se poderiam interpretar como de uma maior preocupação de construir” (Melo Neto 1952: 14). Todo esse processo de abandono do estatismo, o escritor o percebe apoiado, também, em uma constante insubmissão do elemento pintado com relação à moldura.

Através dessa luta entre vosso costume e sua surpresa essencial, de cada milímetro, essas linhas se apoderam de vossa atenção. Elas sujeitam vossa atenção, acostumada a querer adivinhar as linhas, e a mantém presa através de uma série ininterrupta de pequenas e mínimas surpresas. Aqui, vossa memória não ajuda vossa contemplação, permitindo-vos adivinhar uma linha da qual apenas percebestes um primeiro movimento. Aqui não podeis adivinhar, isto é: dispensar, nada. O percurso tem de ser feito, e isso só pode realizar-se dinamicamente (Melo Neto 1952: 24-25).

No cerne dessas assertivas, a discussão sobre estatismo e dinamismo também pode ser entendida como uma abordagem que se apoia justamente na visão crítica que projeta a imagem de um

pintor/poeta em exercício e em pleno processo de potencialização de certos rumos em suas respectivas artes.

E nesse percurso, o fazer, o trabalho árduo e minucioso configuram-se como uma luta constante, necessária, curiosa e experimental “contra o instintivo”.

Mas sobretudo, essa valorização do fazer, esse colocar o trabalho em si mesmo, esse partir das próprias condições do trabalho e não das exigências de uma substância cristalizada anteriormente tem, na explicação da obra de Miró, uma outra utilidade. Esse conceito de trabalho em virtude, principalmente, dessa disponibilidade e vazios inicial, permite, ao artista, o exercício de um julgamento minucioso e permanente sobre cada mínimo resultado a que seu trabalho vai chegando (Melo Neto 2003: 34).

Dessa forma, persegue-se a criação lúcida, cujos contornos podemos vincular ao próprio exercício crítico-poético cabralino².

3. O ensaio de sete lados

Essas ideias em torno a um “fazer pessoal” também podem ser vistas na apresentação que o João Cabral elabora para uma exposição do grupo Dau Al Set—composto pelos pintores Antoni Tàpies, Joan Ponç, Modest Cuixart, Joan-Josep Tharrats, pelo poeta Joan Brossa e pelo filósofo Arnau Puig—, mais especificamente, no texto “Tàpies, Cuixart e Ponç”. Tal introdução se insere na crescente circulação cultural de João Cabral na Espanha entre 1946 e 1949, pois, se entre 1946 e 1948 a colaboração do brasileiro se limitara às tertúlias com artistas e escritores catalães, traduções de poetas catalães³ e algumas publicações do grupo vanguardista, em 1949, graças à amizade com Rafael Santos Torroella, editor das emblemáticas Revista *Cobalto* e *Cobalto 49*, o poeta escreve a apresentação do catálogo *Ponç, Cuixart y Tàpies* para a exposição do Instituto Francês, organizada pelo próprio Santos Torroella, de 17 de dezembro de 1949 a 3 de janeiro de 1950. A mostra vai repercutir a obra dos jovens pintores na península.

² Não podemos nos esquecer que em 1952, apenas dois anos após ter publicado seu ensaio, João Cabral proferirá a palestra “Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte”, em São Paulo, na qual exporá algumas das suas preocupações formais.

³ A revista *Ariel*, nº 16 publicou a tradução para o português de três haicais do poeta catalão Carles Riba por João Cabral de Melo Neto. A tradução tem comentários de Joan Traidú, um dos colaboradores do periódico. Nesse mesmo número há um texto sobre Ponç, de Joan Perucho, acompanhado por um desenho inédito do pintor e um poema de Joan Brossa. Ver: *Ariel. Revista de les arts*. Any III. Barcelona, abril de 1948.

Vale notar que esse texto funciona como uma espécie de continuidade do ensaio sobre o Miró e olha para esses jovens artistas a partir de determinadas coordenadas apresentadas no ensaio *Joan Miró*.

Si la obra de Miró trae a la pintura un lenguaje y una sensibilidad especiales—personales— ella constituye, sobre todo, una lucha por darle a la pintura una mecánica nueva. Esa lucha se define negativamente: más que imponer otro sistema de composición, ella trata de defenderse del conjunto de las leyes de composición establecidas por el Renacimiento y completadas después, dentro del mismo espíritu. Trata de defenderse de cuanto se dirige a asegurar el esqueleto de esa pintura renacentista: fijeza y equilibrio, estática del cuadro.

Esa lucha (y es lucha y lucha dolorosa porque se da contra las leyes que se entrañaron en el hábito, en las manos y en los ojos de los pintores) viene a ser, así, una lucha para garantizar a los artistas la libertad de componer. Libertad de entregarse a su juego fuera de tales y tales recetas de equilibrio. Libertad para disociar las ideas de componer y equilibrar. Libertad para darle a la idea de equilibrio un sentido de mayor riqueza que el de la simple estabilidad de pesos (Melo Neto 2009: 91-103).

A partir do norte mironiano e da noção de liberdade criativa, Cabral recorre, uma vez mais, à crítica ao estatismo e às leis da pintura renascentista (e posteriores) como elementos cerceadores da criação independente e individual, ou seja, recorre a ideias como processo, rigor, intelectualismo e instinto para destacar as peculiaridades e diferenças entre os jovens artistas, ou seja, elementos que foram amplamente explorados no ensaio sobre Miró:

Lo que caracteriza a estos tres pintores, de mitología y lenguaje tan diversos, es, por tanto, el hecho de coincidir en tipos de composición igualmente independientes de la composición estática tradicional. Mas esa caracterización se ofrece por el lado negativo, porque el estado de espíritu con que abordan esa libertad es absolutamente distinto en los tres. Tàpies la posee sin buscar sus razones e implicaciones; y usa de ella sin darse cuenta. Cuixart parece tener conciencia clara de ella, e incluso hallarse interesado en defenderla. Ponç, por último, menos instintivo que Tàpies y menos intelectual que Cuixart, mantiénese en una actitud intermedia y no la ignora, pero tampoco la toma como punto de partida (Melo Neto 2009: 103).

Outra questão da qual lança mão João Cabral para falar sobre os pintores catalães e que ecoa um “sistema” de interpretação, se refere a

elementos constitutivos e compositivos da pintura, como a moldura e a noção de estatismo e, conseqüentemente, de dinamismo, também vista em detalhe no ensaio cabralino.

Y del mismo modo que son diferentes los estados de espíritu con que emplean esa libertad, son diversos, en el terreno estricto de la composición, los resultados a que llegan los tres. Es diferente, por ejemplo, el comportamiento de cada uno de los tres en relación con el marco, o mejor, con el límite de la superficie del cuadro. (Todos sabemos la importancia del límite del cuadro en la composición tradicional; y que a partir de él es cuando se establece, de fuera para dentro el trabajo de equilibrar y fijar el conjunto (Melo Neto 2009: 103).

Assim, nesse texto de apresentação, as reflexões de João Cabral deslizam pelos conceitos de tradição, movimento, espacialidade, ritmo, sintaxe para repousar em dois grandes elementos norteadores de sua análise: a liberdade de criação e seu árduo processo de trabalho. Dessa forma, confluem em paralelo, uma vez mais, a leitura da arte pictórica e poética a partir de preocupações muito bem delineadas.

Mas, além dessa apresentação, que coloca no mapa as relações entre Cabral e o grupo Dau Al Set, eu gostaria de destacar e comentar muito brevemente o prólogo que o pernambucano escreve para a obra *Em va fer Joan Brossa* (“Fez-me Joan Brossa”), de Joan Brossa, publicada pela revista *Colbato 49*, liderada pelo crítico, poeta e tradutor Rafael Santos Torroella (amigo de Cabral também, com quem manteve uma intensa correspondência quando fora da Espanha).



Fig. 1: Joan Brossa. *Em va fer Joan Brossa*, 1951. Desenho de Joan Ponç

Nesse prólogo, Cabral lê a poesia brossiana pela chave da ruptura e do fragmentário, altamente imagética e nômade, a palavra nesse poemário se move como um *flâneur* por ruas conhecidas, marginais ou centrais na metrópole barcelonesa, em uma fruição do espaço em que se destaca sua descontinuidade espacial, estética e social. No conjunto de *Em va fer Brossa*, a palavra emerge como materialidade e como tal, será explorada no âmbito do espaço urbano, prosaico e fugaz.

Segundo João Cabral, para fazer isso, o catalão apela para a compreensão da poesia mediada pela investigação do entorno histórico, o que estava em pauta nas tertúlias com o grupo vanguardistas, conduzidas por Cabral, em que se discutia, por exemplo, o papel arte como veículo de transformação social, sem que para isso se resvasse no panfletário ou que se abdicasse da questão estética⁴.

Este livro de Joan Brossa reúne os primeiros passos do autor no sentido de realizar uma poesia mais amplamente humana. Mais

⁴ Não seria demais dizer que essas questões povoavam a escritura cabralina também, posto que em *O cão sem plumas* (1950) as preocupações com a temática social surgem com intensidade, a partir da exploração do cenário nordestino, em uma poesia em que o “tema dos homens” se perfaz pela construção rigorosa e pelo tom árido e contundente.

amplamente humana, ou seja: com o enorme tema dos homens. E não estritamente humana, com os temas de um homem, individual, embora sejam os temas da sua sala de jantar, do seu quarto, do seu álcool e de suas máquinas de fugir da realidade. Esta distinção é muito importante. Talvez o problema essencial da arte atual – a procura de um caminho que o leve a outra coisa, a procura de uma porta de saída –, a superação do seu formalismo se reduz a isto: o reencontro dos homens (Melo Neto 1951 em Mateu 2009: 181-183).

Dessa forma, os movimentos da poesia brossiana, vistas pelo escritor brasileiro, podem ser lidas, também, como parte de um processo de interlocução e reflexão sobre sua própria poética.

Perfeitamente consciente de tudo isto, Joan Brossa empreendeu sua reação pelo outro extremo da corda. Ele já tinha explorado anteriormente todas as variantes do formalismo e todos os cantos dos gabinetes da magia. Desde o balbuciar minuciosamente orquestrado dos *Sonets de Caruixa*, até a «ópera dos três vinténs» de *Dragolí*, alternados, sempre, com as prosas e o teatro da alucinação sistemática, com os quais tem buscado o quinto pé do gato e a sétima cara do dado (...).

Ele, apesar de tudo, já parecia conhecer a força deste «real» e adivinhava que acabaria, fatalmente, por fazer explodir sua retórica, eliminando nela tudo aquilo que tem de falso e de artificial e dando um novo sentido –saturado de conteúdo– a aquilo que nela pode constituir enriquecimento para o homem na técnica de se comunicar com outros homens (Melo Neto 1951 *apud* Mateu 2009: 182-183).

É importante dizer que essa leitura do conjunto de versos brossianos não era usual na época, já que a crítica situava a análise da poesia de Brossa a partir dos estados de consciência relacionados à estética surrealista, portanto, ao abordar a consciência crítica e alerta de Brossa através da questão da mediação popular e cotidiana, Cabral o lê por uma via inusitada e próxima à da leitura de Miró, uma vez que defende, entre outros aspectos, os relacionados à autenticidade do fazer poético, a busca da dicção pessoal e o escrutínio das matrizes populares, como a forma *romance*, explorada pelo poeta catalão em sua obra *Dragolí*⁵.

⁵ Em meu artigo “Poéticas em claro-escuro: literatura e arte em *Dau al Set*” discuto com maior vagar essa obra e as relações entre Brossa e Ponç. Para mais informações ver *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, Vol. 2, Nº. 22, 1, 2019, pp. 11-37.



Fig. 2: Joan Brossa. *Dragolí*. Barcelona, *Dau al Set*, 1950. Capa de Joan Ponç

Nessa obra, Brossa recupera a forma *romance*, estrutura métrica que percorre toda a literatura espanhola⁶ em seus distintos momentos, inclusive durante a Guerra Civil Espanhola⁷, para tratar com ironia e

⁶ Juan Ramón Jiménez, em sua obra *Política poética*, disserta sobre o romance no capítulo “El Romance, río de la lengua española”. Em seu texto, o poeta andaluz explicita ao leitor a presença perene do romance ao longo da literatura espanhola: “El Romance (el poema español escrito en verso octosilabo, una acepción de la voz Romance) he dicho siempre que es el pie métrico sobre el que camina toda la lengua española, prosa o verso, que es lo mismo en cuanto a lengua, ya que el verso sólo se diferencia de la prosa en la rima asonante o consonante, no en el ritmo, y si no —lo repito siempre también—, que lo diga un ciego”.

⁷ Dario Puccini, em sua obra *Romancero de la resistencia española*, esclarece o uso dessa forma poética durante a guerra: “El término romancero, primeramente usado para designar el inmenso patrimonio de romances españoles que se remontan al siglo XIV, fue adoptado en nuestro siglo, con plena conciencia y legitimidad, por escritores como Rafael Alberti y Emilio Prados, al frente de ese corpus homogéneo de composiciones de carácter popular, a veces incluso anónimo, que se escribieron en el ardor de la batalla o que, en todo caso, se inspiraron directamente en acontecimientos de la Guerra Civil Española que ensangrentó literalmente la península en los años, ya casi fabulosos, de 1936 a 1939, en la inmediata víspera del segundo conflicto mundial. El título de romancero, puesto a las primeras recopilaciones poéticas de aquella guerra, entroncaba precisamente (...) con la tradición épica no interrumpida ni agotada nunca”.

humor fatos cotidianos de maneira original, carregando cenas comuns de elementos visuais e táteis, que obrigam o leitor a olhar para o cotidiano como quem olha para seu próprio repertório de histórias ancestrais, aqui resgatado na assonância do *romance* e em figuras folclóricas da tradição espanhola, imiscuídas a flagrantes da vida ordinária.

Trata-se, portanto, de um poeta buscão, como Cabral o denominaria em seu poema “Fábula a Joan Brossa”⁸, aquele que já não busca as “cinco patas do cão”, uma referência ao “quinto pé do gato” que conflui para essa procura por um caminho mais prosaico, configurado em uma poesia e dicção próprias: “Buscarle los tres pies al gato” é, em espanhol, uma expressão usada para designar uma ação ou atitude rebuscada” (Mateu 2009: 180). Nesse itinerário a rés do chão, o buscão e o dragãozinho se encontram na fábula cabralina e flanam detrás da palavra humana.

Acredito na poesia de circunstância, quando ela fala de pessoas e fatos que estão na “circunstância” exterior do poeta; mas não acredito quando quer ser meramente ocasional, isto é, nascida de momentos excepcionais ou especiais do poeta. Para mim, um poema é a soma dos momentos excepcionais e medíocres de um poeta. Poesia é linguagem afetiva, e assim é que tudo pode ser tratado poeticamente. Acho que todos os meios de difusão deveriam ser usados pelos poetas, dentro desse conceito de que poesia é linguagem afetiva: o rádio, a publicidade, a lírica da música popular, o anedotário da cidade, tudo (Melo Neto *apud* Athayde 1998: 71).

É no diálogo literário, na preocupação pela “construção” poética e por meio de uma visão calcada no binômio ética e estética que se encontram os versos de João Cabral com as palavras do ensaio.

⁸ João Cabral dedicou o poema a Brossa, “Fábula de Joan Brossa”, inserido no livro *Paisagens com figuras*. O poema recupera a época da aventura Dau Al Set, as colaborações de Ponç e Brossa e as pesquisas do poeta catalão sobre a tradição poética catalã e espanhola. Para a leitura do poema completo: “Joan Brossa, poeta buscão, /as sete caras do dado,/as cinco patas do cão/antes buscava, Joan Brossa,/místico da aberração,/buscava encontrar nas feiras/sua poética sem-razão./Mas porém como buscava/onde é o sol mais temporão,/pelo Clot, Hospitalet,/onde as vidas de artesão,/por bairros onde as semanas/sobram da vara do pão/e o horário é mais comprido/ que fio de tecelão,/acabou vendo, Joan Brossa,/que os verbos do catalão/tinham coisas por detrás/eram só palavras, não./Agora os olhos, Joan Brossa/(sua trocada instalação),/voltou às coisas espessas/que a gravidez pesa ao chão/e escreveu um Dragãozinho/denso, de copa e fogão,/que combate as mercearias/com ênfase de dragão” (Melo Neto 1986: 251).

Imiscuídas, reflexões e versos, convergem para a tentativa de compreensão desse “fabular” em prosa e em verso, em que o fabulador surge como esse criador de mundos bem concretos, dispersos pela geografia catalã, pelas feiras, bairros, voltando às “coisas espessas que a gravidez pesa no chão” (Melo Neto 1986: 251).

4. Paisagem com figuras

Por fim, chegamos às relações dos ensaios acima comentados com a obra *Paisagens com figuras*, de João Cabral, da qual, gostaria de destacar o poema “Campo de Tarragona”.

A escolha desses versos se deve a algumas questões: primeiro porque ele está ligado diretamente a Miró, pois João Cabral o escreve após uma viagem que realizou com o pintor para a cidade.

Além disso, é importante deter-nos no título do volume que, creio, também guarda conexões com os ensaios cabralinos, posto que, ao longo da história da arte espanhola, desde a pintura mais figurativa (para alguns críticos, as inscrições rupestres nas covas de Altamira) até a mais abstrata (como a de Miró), quando se representa uma paisagem, predominantemente, ela contém figuras, ou seja, há uma predileção, ao longo dessa historiografia, pela paisagem com figuras e não somente pela paisagem em si. Certamente, Cabral, em seus estudos sobre a literatura e a arte espanholas, seja para a escritura de seus ensaios, seja por um exclusivo interesse genuíno, tinha ciência dessa forma de representação no âmbito espanhol.

Um segundo elemento importante reside na própria paisagem de Tarragona, que servirá de assunto para o poema, já que ela guarda relações históricas e sociais importantes: ali desemboca o rio Ebro, cujo topônimo, *Hiber* (*Hiberus flumen*), deu nome à Península ibérica, logo, há um aspecto fundador aqui que nos interessa explorar no desenrolar dos versos.

Ainda no âmbito político-histórico, é imprescindível dizer que nessa região ocorreu a Batalha do Ebro, um dos combates decisivos da Guerra Civil Espanhola. E não por acaso nesse volume de Cabral há um poema dedicado a esse rio, em que se destaca seu caráter épico, ao mesmo tempo em que o aproxima, em alguns aspectos, ao rio Capibaribe, em Recife.

O fato de o poema referir-se a Tarragona, então, aglutina elementos estéticos, histórico-sociais e políticos em diversos contextos e períodos, por exemplo, é fato que Miró, figura que ronda os versos de

“Campo de Tarragona”, apoiou a II República de maneira contundente⁹ e João Cabral se preocupou imensamente por essa questão, que pressupõe ressonâncias de distintas ordens que não podem ser ignoradas aqui.

Finalmente, na esfera estética, sublinho a escolha da forma: o andamento do poema e sua estruturação em dez quadras e em redondilha maior, com rimas pares toantes. Embora seja um formato presente na poética cabralina¹⁰, aqui ganha especial relevo, posto que esse tipo de verso derivará, como fragmento, da forma *romance*, presente na Idade Média espanhola e largamente utilizada em poemas épicos, como o *Cantar de Mio Cid*¹¹ (outro personagem explorado em *Paisagem com figuras*).

⁹ Joan Miró, como João Cabral nutria certa simpatia às tendências de esquerda e embora negasse qualquer manifestação ideológica direta em seu fazer artístico, apoiou a II República espanhola de diversas formas, por exemplo, por ocasião da Expo de Paris, em 1937, pintou ali um enorme mural, *El payés catalán en revolución* e também elaborou a obra *Aidez l'Espagne*, criada para ajudar na luta republicana. Em 1969, o diretor catalão Pere Portabella realizou um curta-metragem, intitulado *Miró 37/Aidez l'Espagne*, em que se destaca a importância da tela nas ações durante a Guerra Civil Espanhola em prol da II República.

¹⁰ Em uma entrevista a Nicolás Extremera Tapia, da Universidade de Granada/Espanha (Ver: <http://www.omarrare.uerj.br/numero15/pdf/NICOLAS%20TAPIA.pdf>), João Cabral exterioriza a escolha pelo verso octossílabo, pela forma romance: “Os versos de sete sílabas que vocês (os espanhóis) chamam de oito, é o verso popular. Na França, o verso popular é de oito, que para vocês é o de nove. Quando eu comecei a metrificar, o meu mestre foi Joaquim Cardoso, de cultura extraordinária, e ele disse-me: “A gente não metrifica numa medida, a gente metrifica em volta duma medida”. É dizer, quando se metrifica em sete, se está metrificando em oito ou em seis. Depende muito do leitor. Eu, com o meu sotaque pernambucano, tenho versos que eu leio diferente dum paulista. A gente não metrifica, a gente metrifica em volta duma medida. Apenas eu me voltei para o verso metrificado (eu não tenho nada de espontâneo), porque eu precisava de uma coisa exterior que me obrigasse. A minha imaginação funciona melhor canalizada do que espontaneamente. Em *Paisagens com figuras*, eu metrifico com sete, que é o verso do romance; em *Vida e morte Severina*, com verso do romance também. O verso de sete sílabas é a medida natural, é um verso muito fácil. Eu passei a metrificar a partir de certa época no metro de oito sílabas, para que não fosse fácil. Não é espontâneo e por isso me interessa”. No entanto, esse artigo busca demonstrar que a escolha dessa métrica vai muito além da “dificuldade”. Afinal, Cabral, nesta mesma entrevista afirma ter estudado o *Romancero* sistematicamente.

¹¹ O que distingue formalmente um romance é sua versificação que parte de séries monorrimas da épica com versos de dois hemistíquios de sete sílabas, ou seja, uma forma que tem uma pausa de sete em sete sílabas. Mas, a forma que se fixou com o decorrer do tempo foi a série de versos heptassílabos com rima toante, ou seja, sempre rimava nas vogais, o que facilitava que a transmissão e a disseminação oral.

Deve-se esclarecer que os *romances* medievais anônimos atendiam a características que foram essenciais para seu sucesso: fundamentalmente, constituíam-se como textos breves, com uma forte condensação narrativa, articulada em um presente a-histórico. E como esses poemas nasceram de fragmentos de poemas épicos mais longos, apresentam características provenientes dessa configuração fragmentária. Nos versos que nos ocupam, essa condensação salta à vista e o aspecto fragmentário se articula através do movimento topográfico-histórico que o poema mobiliza.

Do alto da torre quadrada
da casa de En Joan Miró
o campo de Tarragona
é mapa de uma só cor.
É a terra de Catalunha
terra de verdes antigos,
penteada de avelã
oliveiras, vinhas, trigo.
(Melo Neto 1968: 253).

“Campo de Tarragona” se principia com uma visão panorâmica da paisagem contemplada a partir de uma torre quadrada da casa de Joan Miró¹², ou seja, parte de uma visão geométrica e vasta.

Tal imagem emoldura-se através da estruturação dos versos cabralinos: a redondilha maior e a quadra. Organizado dessa maneira, o campo se revela por meio de um procedimento metapoético, em que se destacam as cores monocórdicas de Tarragona no contexto das relações com o pintor catalão. À medida que avançamos na leitura, essas cores e formas vão ganhando diversidade em seu andamento, cujos contornos estão marcados pela recuperação do passado histórico, que o olhar observador imprime na segunda estrofe. Aqui, Tarragona delinea-se através de sua dilatada vegetação, que, por sua vez, vincula-se a suas origens de entreposto comercial no mediterrâneo.

Nas duas quadras seguintes, o olhar panorâmico começa a rasgar essa superfície e o faz a partir do questionamento do conceito de paisagem como elemento estático:

No campo de Tarragona
dá-se sem guardar desvãos:

¹² A casa, localizada em uma propriedade rural, foi comprada pela família do pintor em 1911.

como planta de engenheiro
ou sala de cirurgião.
(Melo Neto 1968: 253).

A comparação da terra desaforada, “sem desvãos”, cuja mirada parece alcançar o infinito, guarda imagens e componentes que começam a criar um campo semântico que nos remete às ideias de precisão e de construção imagética, ao apelar para os objetos e ambiências do engenheiro e do cirurgião. No entanto, essa exatidão ganha contornos de imprecisão na estrofe seguinte e a contemplação começa a se definir negativamente:

No campo de Tarragona
(campo ou mapa o que se vê?)
a face da Catalunha
é mais clássica de ler.
(Melo Neto 1968: 253-254).

Ao perguntar-se pelo que se vê, campo ou mapa, o sujeito poético conduz o leitor à uma cadência escrutinadora próxima à da apreciação de um quadro, ou de uma sequência quadros. Movido por contornos topográficos e literários, nos quais os conceitos de mapa e de paisagem são questionados, o poema, de maneira caleidoscópica, ou prismática (para utilizar um termo de Benedito Nunes), espraia distintas visões de mundo que vão acumulando-se, a fim de dar conta desse olhar esquadrinhador, que se perfaz pela história, por suas gentes e pelos campos-mapas.

Podeis decifrar as vilas,
constelação matemática,
que o sol vai acendendo
por sobre o verde de mapa.
Podeis lê-las na planície
como em carta geográfica,
com seus volumes que ao sol
têm agudeza de lâmina,
podeis vê-las, recortadas,
com as torres oitavadas
de suas igrejas pardas,
igrejas, mas calculadas.
(Melo Neto 1968: 254).

Articulando uma retórica oposta à aridez dos conceitos da geografia física, que muitas vezes trata o mapa apenas como

denominação, localização e narração objetiva, os versos exploram o concebido, o vivido e o percebido¹³ de modo a engendrar uma dinâmica constelar, em que, à maneira de Miró, cria uma fragmentação não hierarquizada dos elementos de seus planos topográfico-históricos e estéticos. As visões “seriadas” das vilas, da planície, dos volumes ensolarados, das torres das igrejas calculadas dispõem-se em uma constelação imagética, transformando o “campo de Tarragona” em receptáculo de um dinamismo conceitual e cromático em contraponto à ideia de estatismo que poderia conter a noção de paisagem ou mapa. Como o poeta “buscão” da fábula brossiana, o olhar flana desde a vastidão até os sulcos das vilas e das igrejas pardas catalãs.

Nesse compasso, os verbos decifrar, ler e ver, guiados pela aliteração convidativa, se conjugam para decompor a paisagem-objeto, explorando-a num amplo espectro de perspectivas, que a esmiuçam e a enquadram a partir de associações surpreendentes com outros objetos, que, por sua vez, desdobram-se em imagens que se movem pelo olhar que rastreia sobre mapa e avista, simultaneamente, a segura e o mar catalão, ambos sob o horizonte da torre quadrada do início do poema.

Girando-se sobre o mapa,
desdobrado pelo chão
ao pé da torre quadrada,
se avista o mar catalão.
É mar também sem mistério,
é mar de medidas ondas,
a prolongar o humanismo
do campo de Tarragona.
Foram águas tão lavradas
quanto os campos catalães,
Mas poucas velas trabalham,
hoje, mar de tantas cãs.
(Melo Neto 1968: 254).

A torre quadrada, como elemento norteador da forma, da rima e do cálculo que toca o “humanismo” traçado em sépia, vai criando uma relação complexa de contiguidade entre a paisagem física e seus

¹³ Utilizo essas noções a partir da concepção de Henri Lefebvre em sua obra *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing, 2013.

aspectos humanos, culturais, históricos e estéticos, vai configurando uma inusual eloquência dos campos-mapas percorridos¹⁴.

Assim, ao longo de “Campo de Tarragona” observamos a apropriação de alguns elementos que discutimos ao longo desse artigo: a composição dessa paisagem através de vários movimentos, a leitura histórico-social entre o passado e o presente, uma maior liberdade na configuração estética da paisagem, o questionamento do próprio conceito de paisagem. Desse modo, o poema, pouco a pouco, vai transcendendo, através da introdução de um dinamismo do olhar, a noção de mapa, carta geográfica, para convertê-la em formas de saber social esteticamente construídas.

“Não deparamos com uma trama de conceitos, mas com uma tessitura de abstração e concretude, que rebate o conceito ao plano da imagem e faz subir a imagem visual a do conceito” (Nunes 1971: 90-91). Em “Campo de Tarragona”, essa trama opera negativamente, tal como observamos no ensaio de Miró e no texto dedicado ao grupo Dau Al Set, uma vez que rebate a noção “plana” de paisagem, mapa, chão e cria, em seu andamento inquiridor, “desvãos” conceituais. Nos versos, a noção de paisagem não encontra um lugar seguro, estático, posto que ela mesma transita, se relaciona, se tensiona em distintos âmbitos estético-literários, sem estancar-se em categorias absolutas ou isoladas.

Dessa forma, Cabral coloca em ação todo pensamento construído nos distintos ensaios que ele foi cultivando no âmbito de suas relações na Espanha e transforma o poema em “receptáculo do dinamismo”, para usar novamente o termo que ele mesmo dispõe no texto sobre Miró. Operando em negativo, decompõe o campo como objeto dinâmico, estético, social e histórico através da fragmentação não hierarquizada dos elementos de seus distintos planos que se encadeiam nos versos de *Paisagens com figuras*.

5. Bibliografia

Athayde, Félix de (Org.) (1998): *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

¹⁴ Tomo emprestado o termo “eloquência dos mapas” do geógrafo norte-americano Carl Sauer.

- Extremera Tapia, Nicolás (1993): "Conversa em casa do poeta João Cabral de Melo Neto". *O Marrare*, nº 15, *Homenagem ao Prof. Leodegário A. De Azevedo Filho*. Disponível em <http://www.omarrare.uerj.br/numero15/nicolastapia.html> [último acesso: 27/10/2023].
- Jiménez, Juan Ramón (1982): "El Romance, río de la lengua española". Em *Política poética*, Alianza Editorial, Madrid, pp. 249-293.
- Lefebvre, Henri (2013): *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing Libros.
- Mateu, Melcion (2009): "O prefácio de João Cabral de Melo Neto a *Em va fer Joan Brossa*: teoria e prática do realismo em dois poetas do pós-guerra", *Anuário de Literatura*, vol. 14, nº 1, pp.173-184.
- Melo Neto, João Cabral de (1951): "Pròleg" em Brossa, Joan: *Em va fer Joan Brossa*, Barcelona, Còbalto, pp. 9-13.
- Melo Neto, João Cabral de (1952): *Joan Miró*, Rio de Janeiro, Cadernos de Cultura do MEC.
- Melo Neto, João Cabral de (1986): *Poesias completas*, Rio de Janeiro, José Olympio.
- Melo Neto, João Cabral de (2008): "João Cabral por Ele Mesmo". Em *Obra Poética e Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- Melo Neto, João Cabral de (2009): "Tàpies, Cuixart, Ponç", Barcelona: Còbalto 49, fascículo 3, p. 9-13, 1949 em VV.AA. *El mundo de Dau Al Set*. Ibercaja, Valladolid, pp.91-103.
- Miró, Joan (1964): *Miró. Yo trabajo como un hortelano*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Nunes, Benedito (1971): *João Cabral de Melo Neto*, Petrópolis, Vozes, 1971.
- Puccini, Dario (1982): *Romancero de la resistencia española*, Barcelona, Ediciones Península.
- Vidal Oliveras, Jaume (1997): "Còbalto, història d'una iniciativa editorial (1947-1953)", *Locus Amoenus*, nº 3, Barcelona, Universitat Autònoma. Disponível em <https://revistes.uab.cat/locus/article/view/v3-vidal/79-pdf-ca> [último acesso: 24/10/2023].

A recepção de João Cabral de Melo Neto por João Gaspar Simões

The reception of João Cabral de Melo Neto by João Gaspar Simões

Solange Fiuza
Universidade Federal de Goiás / CNPq
solgiuza@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2458-8676>

Data de recepção do artigo: 03-11-2023
Data de aceitação do artigo: 17-11-2023

Resumo

Gaspar Simões constitui um capítulo fundamental na acolhida crítica do brasileiro João Cabral de Melo Neto em Portugal, assinando quatro importantes trabalhos sobre o poeta. Neste artigo, que se vincula ao projeto “Antologia comentada da crítica portuguesa de João Cabral”, financiado pelo CNPq por meio de bolsa de produtividade em pesquisa, proponho realizar uma apresentação da recepção de Cabral por Gaspar Simões, situando-a no contexto mais amplo da fortuna crítica do poeta no país e da crítica portuguesa.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto, João Gaspar Simões, recepção crítica, crítica portuguesa.

Abstract

João Gaspar Simões is a key figure in the critical reception of the Brazilian poet João Cabral de Melo Neto in Portugal, writing four important works on the poet. In this article, which is linked to the project “Antologia comentada da crítica portuguesa de João Cabral”, funded by CNPq through a research productivity grant, I propose to present Gaspar Simões' reception of Cabral, placing it in the broader context of criticism of the poet in Portugal and Portuguese criticism.

Keywords: João Cabral de Melo Neto, João Gaspar Simões, Critical reception, Portuguese criticism.

1. Nota sobre João Gaspar Simões

João Gaspar Simões (1903-1987) é um nome essencial da literatura e da cultura portuguesas do século XX. Autor de romances, peças teatrais, e traduções de autores russos e de língua inglesa, destaca-se, sobretudo, como historiador literário (da poesia e do romance português, da *presença...*), biógrafo (de Eça, Antero, Pessanha, Pessoa...), memorialista (*Retratos de Poetas que Conheci*, 1974), ensaísta e crítico, tendo se debruçado sobre inúmeras questões e autores literários.

Ganhou visibilidade quando apareceu, em março de 1927, como coeditor da importante e duradoura revista *presença*, ao lado de José Régio e Branquinho da Fonseca, mantendo-se como coeditor até o último número, de fevereiro de 1940. Como a revista, seu editor teve um papel fundamental na divulgação e no conhecimento da obra de Fernando Pessoa.

Gaspar Simões foi, dos anos 1930, quando começou a exercer a crítica regular em sucessivos periódicos de ampla divulgação, até perto de sua morte, o mais ativo e influente crítico literário de seu país. Sempre fiel à ideia de que o crítico é um mediador entre a obra e o leitor, mas também um sujeito que exerce um papel importante no direcionamento criativo dos escritores, seus artigos eram esperados semanalmente pelo público. Eduardo Lourenço, para cuja geração, “nem a nível teórico nem prático João Gaspar Simões terá sido ‘o maior’ crítico da sua época”, reconhece: “As pessoas hoje não têm ideia de até que ponto João Gaspar Simões era uma espécie de termómetro da produção literária nacional” (Biblioteca Nacional 2003: 16, 192).

Esse crítico que levava semanalmente autores e obras a um grande número de leitores foi também um polemista apaixonado e uma figura polemizada nas disputas travadas, no campo literário português, entre a “velha” e a “nova” crítica, entre *presencistas* e *neorrealistas*. Nas palavras de Carlos Reis:

Para ser o que foi, Gaspar Simões soube, talvez como ninguém mais, viver num meio literário e numa atmosfera cultural que pouco ou nada têm que ver com o nosso presente. Esse era o tempo em que as tertúlias, as revistas de poesia, os suplementos literários e as polémicas entre gerações e movimentos acompanhavam e condicionavam a produção literária e as suas mutações: basta lembrar a intensidade, porventura não tão conflituosa como às vezes se pensa, que caracterizou o debate entre *presencistas* e

neorrealistas para se ter uma ideia do que digo. João Gaspar viveu esse debate por dentro, com o entusiasmo que punha em quanto escrevia (Biblioteca Nacional 2003: 194).

Atento à produção de autores brasileiros seus contemporâneos, João Gaspar Simões foi um dos primeiros críticos portugueses a escrever sobre João Cabral de Melo Neto, sobre quem publicou um artigo em 1950, quando o poeta não era ainda um nome reconhecido, ao qual se seguiram, na década de 1960, período em que se deu a canonização do autor tanto no Brasil quanto em Portugal, mais três resenhas.

Cabral, desde a publicação de *Pedra do Sono* (1942), ainda em Recife, enviava livros seus a Gaspar Simões, também prestigiado no Brasil, o que pode ser comprovado pela existência de uma cabralina no espólio do crítico, acessível, sobretudo, na Biblioteca Nacional de Portugal, onde se encontram exemplares dedicados, entre outros, de *Pedra do Sono*, *O Engenheiro* (1945), *Psicologia da Composição com a Fábula de Anfion e Antiode* (1947) e *O Cão sem Plumias* (1950). Encontram-se também, em acervos portugueses, exemplares desses livros dedicados a outros críticos, entre os quais Adolfo Casais Monteiro e José Osório de Oliveira. Caso curioso é o exemplar de *Pedra do Sono* dedicado, em 1942, a este último, o qual, não tendo compreendido o livro, oferece-o, no ano seguinte, ao jovem Jorge de Sena:

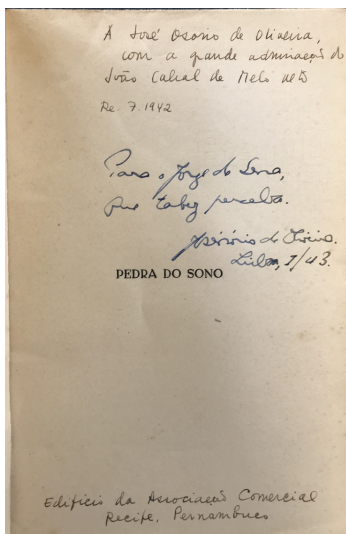


Fig. 1: Dedicatória do autor de *Pedra do Sono* a José Osório de Oliveira e deste a Jorge de Sena. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal (BNP)

O envio de obras suas, desde o livro de estreia, a críticos e poetas portugueses, demonstra o interesse de Cabral, que era também o de quase toda a geração modernista que o antecedeu e daqueles de sua geração, de ser lido e reconhecido nesse país. Nesse processo, Gaspar Simões representa um importante capítulo.

2. O primeiro artigo

Gaspar Simões publicou, em novembro de 1950, no suplemento *Letras e Artes* do periódico carioca *Amanhã*, um artigo sobre Cabral, que é o segundo texto de um crítico português sobre o poeta, sendo antecedido apenas por uma resenha de Vitorino Nemésio (1949) sobre *O Engenheiro*.

O artigo, intitulado “A poesia, essa estranha invenção”, demonstra o conhecimento efetivo que Gaspar Simões tinha, nessa ocasião, de toda a obra produzida por João Cabral, de *Pedra do Sono*, não descurando do ensaio *Considerações sobre o Poeta Dormindo* (1941), ao então recentíssimo *O Cão sem Plumaz*, todos, conforme mencionado, enviados a ele pelo próprio poeta.

Cabral, ao que tudo indica, chegou inicialmente ao contato de Gaspar Simões e de outros críticos portugueses por meio de Manuel Anselmo, Cônsul português em Pernambuco. Em carta de agosto de 1950, enviada de Barcelona, onde exercia seu primeiro posto diplomático, ao poeta Alberto de Serpa, pede nomes e endereços de portugueses que poderiam se interessar por receber *O Cão sem Plumaz* e justifica: “A lista que eu tenho me foi dada há muitos anos, no Recife, pelo Manuel Anselmo. Mas desconfio que alguns já morreram e que muitos são desinteressantes” (Fiuza & Saraiva, no prelo).

Malgrado Simões já ter recebido livros de Cabral, foi provavelmente o próprio Alberto de Serpa a estimulá-lo a escrever esse artigo, pois mantinha com um e outro estreitas relações. Entre 1949 e 1950, Cabral e Serpa se corresponderam sistematicamente em função da revista *O Cavalo de Todas as Cores* (1950), editada por ambos e organizada por meio de cartas trocadas entre Barcelona e Porto. Serpa, ex-secretário da *presença*, e Simões foram amigos de uma vida inteira. Conheceram-se em Coimbra e, apesar de um viver no Porto e outro em Lisboa, mantiveram uma relação estreita, como se pode mensurar pela numerosíssima correspondência que Serpa guardou de Simões, disponível na Biblioteca Municipal do Porto, assim como por outros manuscritos e dactiloscritos ou pelos livros com dedicatórias.

É o próprio Alberto de Serpa a anunciar a Cabral, em missiva de 12 de novembro de 1950, o artigo saído no periódico do Rio de Janeiro: “Escreveu ele [João Gaspar Simões] um artigo para o Suplemento de *Amanhã* sobre os seus novos versos” (Fiuza & Saraiva, no prelo).

Na mesma carta, Serpa anuncia a ida de Simões para Londres, onde Cabral havia recém chegado para exercer seu segundo posto diplomático, e estimula o conhecimento entre os dois: “Uma boa notícia: é natural que o Gaspar Simões vá estar aí uns 2 ou 3 meses, a partir de fevereiro. Será uma boa companhia, – a de um ao outro!” (Fiuza & Saraiva, no prelo). Efetivamente, encontraram-se em Londres, conforme Cabral rememora: “Quando estive em Londres, eu conheci o João Gaspar Simões, que foi fazer uma conferência, e ficamos bons camaradas” (Athayde 1998: 140).

O primeiro artigo de Simões sobre Cabral principia com uma longa citação do poeta inglês Swinburne (1837-1909), segundo a qual a poesia seria uma “estranha invenção”, devido à capacidade de as palavras, nela, combinadas umas com as outras, postas em ritmo, ferirem e causarem prazer a toda a gente. Para Simões, a consciência da poesia como “estranha invenção” teria se apoderado de tal forma do poeta moderno que ele se converteu numa espécie de “engenheiro” de palavras, numa sorte de fabricante de “vazios”. Ou seja, o paroxismo, na modernidade, do que, em Swinburne, dizia respeito à capacidade do poeta de ferir e deleitar o leitor, converte-se numa autorreferencialidade, numa poesia pura. Segundo Gaspar Simões, o título das obras de Cabral “é um gráfico da própria marcha cem por cento autoconsciente da sua poesia no sentido de uma fabricação integral de ‘vazio’” (Simões 1950: 1). Cabral é um fazedor, mas a sua ambição de perfeição seria, a exemplo da arte pura de Valéry e Mallarmé que o informaram, a página em branco. Para Simões, *Psicologia da Composição* “corresponde ao ponto culminante da curva traçada pelo poeta na ‘invenção’ da sua própria poesia” (Simões 1950: 1). Já *O Cão sem Plumaz*, por sua vez, representa o conseguimento do poeta na ambição de perfeição da poesia como “estranha invenção”.

Gaspar Simões formula com precisão como Cabral aprende a sua linguagem formalmente tensa com os poetas chamados puros e a mantem mesmo quando parodia esses poetas, no livro de 1950. Mas o crítico prescinde da ética social que a poesia cabralina assume nesse momento. Um leitor da envergadura de Simões, indubitavelmente, não deixou de perceber que o mundo feito de palavras de *O Cão sem Plumaz*, num estilo próprio conquistado a partir da poesia pura dos

franceses, mas também da linguagem de alguns modernistas brasileiros, dá a ver uma determinada realidade social do Nordeste brasileiro. A recusa em falar sobre essa dimensão explicitamente ética da poesia cabralina talvez seja em função da sua posição de crítico presencista, sob o signo kantiano da “finalidade sem fim da poesia”, e que se bateu fortemente contra a arte programática do neorrealismo português.

Simões fecha o artigo lembrando o empreendimento editorial de Cabral nesse momento, que, por meio de uma prensa manual adquirida em Barcelona, compõe e imprime, ele mesmo, em edições inconsúteis, livros seus, a exemplo de *Psicologia da Composição com a Fábula de Anfion e Antiode* e *O Cão sem Plumias*, e de amigos.

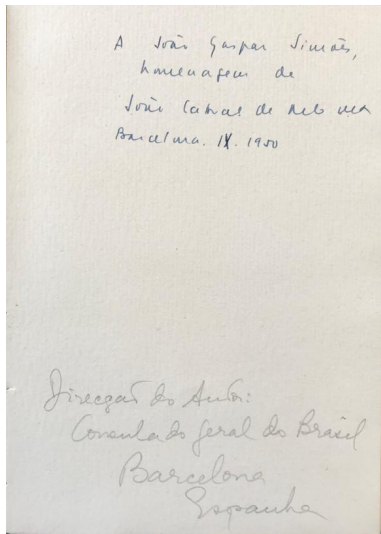


Fig. 2: dedicatória de *O Cão sem Plumias* a João Gaspar Simões. Fonte: BNP

3. *Quaderna* no inventário da moderna poesia portuguesa

O segundo texto de Gaspar Simões sobre o poeta pernambucano saiu em junho de 1960, no *Diário de Notícias*, de Lisboa, por ocasião da publicação de *Tempo Espanhol* (1959), de Murilo Mendes, e *Quaderna* (1960), de João Cabral, ambos lançados em edição *princeps*, respectivamente, pelas editoras Moraes e Guimarães. Começa louvando a iniciativa das bibliotecas líricas dessas editoras, Círculo de Poesia e Poesia e Verdade, por publicarem poetas brasileiros ao lado dos portugueses no inventário da “moderna poesia nacional”. Essa

declaração de Simões é ilustrativa de um momento de presença significativa da literatura brasileira em Portugal, seja por meio de publicações, circulação e mesmo da influência de autores brasileiros sobre portugueses; presença de que Cabral constitui um caso exemplar.

Quaderna representa um momento importante na acolhida de Cabral em Portugal, pois a publicação dessa obra ampliou a circulação do autor e impactou outros poetas.

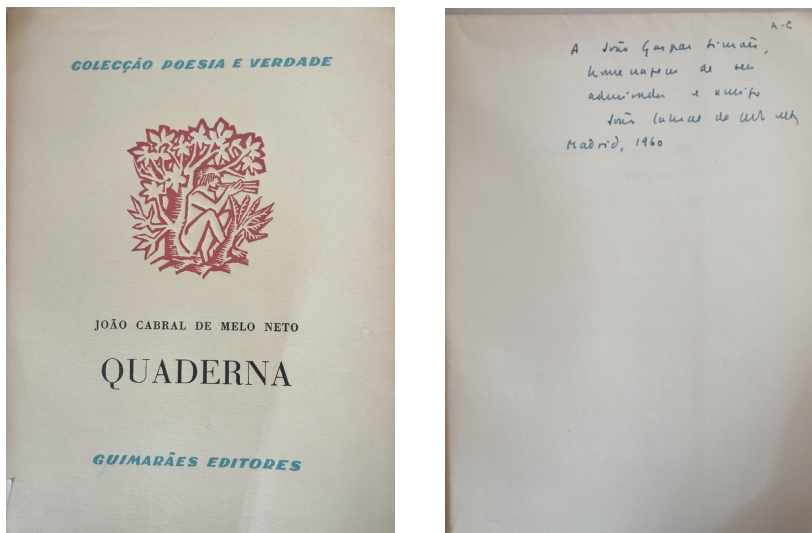


Fig. 3: Capa de *Quaderna* e dedicatória a João Gaspar Simões.

Fonte: Biblioteca Municipal Pedro Fernandes Tomás, em Figueira da Foz

Arnaldo Saraiva, hoje professor emérito da Universidade do Porto, conta que, conhecendo três ou quatro poemas de Cabral, tomou consciência do que a sua poesia representava com o livro de 1960: “só me dei conta de que se tratava de um poeta de excepção quando, em 1960, caloiro na Faculdade Letras de Lisboa, pude ler *Quaderna*, que acabara de sair em primeira edição na capital portuguesa” (Saraiva 2014: 95).

O impacto de *Quaderna* sobre outros poetas já havia sido vaticinado por Alexandre O’Neill, que, assistente literário da Guimarães, foi o curador da edição. Em carta ao brasileiro de setembro de 1949, pressagia para a obra uma exemplaridade benéfica à jovem poesia portuguesa, “que tanto precisa de ‘emagrecer’” e vê nela uma

forma de difundir a literatura brasileira, “tão pouco lida em Portugal” (O’Neill 1959a). Em outra missiva de outubro do mesmo ano, augura “para *Quaderna*, o maior sucesso e a exemplaridade mais benéfica aqui neste pasmado país de terrores...” (O’Neill 1959b).

O próprio Alexandre O’Neill e Sophia de Mello Breyner Andresen são exemplares da ressonância que o brasileiro exerceu sobre pares portugueses, conforme examinei em artigos específicos (Fiuza 2019; Fiuza 2023). Rosa Maria Martelo também evidencia como *Quaderna*, e *Cantata*, de Carlos de Oliveira, ambos de 1960, anteciparam a virada da poesia portuguesa de 1961:

Os livros publicados por Carlos de Oliveira e João Cabral em 1960 corporizavam muito do que os poetas emergentes em 1961 tornariam progressivamente mais explícito em termos de poética: valores como a contenção lírica, a concreção e visualidade da imagem, o rigor construtivo, a metadiscursividade e, genericamente, o recurso a processos referenciais por exemplificação permitindo tratar o texto como amostra-de-mundo (em sentido goodmaniano), ou seja, como corpo metonímico, exemplificativo – no caso, exemplificativo da carência, do pouco, da pobreza, juntando assim num mesmo discurso as vertentes estética e ética, e mesmo a dimensão política (Martelo 2018: 306).

Entre os críticos especializados, além da resenha de Simões, Carlos Cunha (1960) assina uma outra, saída no *Diário Ilustrado*. Alexandre O’Neill noticia a Cabral outras publicações sobre o livro:

Além de simples notícias da saída do livro, apareceu uma crítica (?) no *Diário Popular*, cujo recorte segue junto. Outra publicação – o mensário *Almanaque* – transcreveu no seu último número o poema “*A palo seco*”, precedido de uma breve notícia sobre o Poeta e respectiva biografia. Não o tenho, neste momento, à mão, mas oportunamente enviar-lho-ei (O’Neill [1960]).

Mas, indubitavelmente, Gaspar Simões foi o crítico de maior influência a escrever sobre *Quaderna* em Portugal. Na sua resenha, lembra, na esteira de Péricles Eugênio da Silva Ramos, em capítulo sobre “O modernismo na poesia”, da coleção *A Literatura no Brasil*, dirigida por Afrânio Coutinho, que os dois poetas da “nação irmã” pertencem a fases diversas do modernismo, *segunda fase*, no caso de Murilo, e *fase esteticista*, no de Cabral, representando ambos correntes líricas em que os valores modernistas deixaram de se apresentar combativos, tornando-se clássicos do próprio modernismo.

Nos comentários destinados a Cabral, considera-o discípulo de Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade, mas também tributário a Mallarmé e Valéry de uma atitude mental diante do fenômeno poético. Para o crítico, Cabral chega a Góngora por meio de Mallarmé e seria a sua confluência poética com alguns modernos espanhóis que o conduziria à “problemática ideal de todo o poeta de estofa gongórico” (Simões 1960: 465), isto é, a paisagem hispânica.

Nota Gaspar Simões, no Brasil, por parte dos poetas da fase neoclássica do modernismo e de tendência barroca, onde situa Cabral, afinidades com Góngora e Quevedo, em detrimento do que chama “mediócrs colaboradores” da *Fénix Renascida*, ou seja, de um dos cancioneiros da poesia seiscentista portuguesa, de modo que a Espanha e não Portugal estaria a concorrer para a renovação da poesia brasileira. Essa fase neoclássica de Cabral já se faria notar em *Uma Faca só Lâmina* e *Paisagens com Figuras*, saídos originalmente na reunião *Duas Águas* (1956). Essa fase, para o crítico, seria mais explicativa que a anterior, “requintadora de uma expressão poética paredes meias com o hermetismo” (Simões 1960: 465). Nada havendo de hermético na nova fase, há nela um emprego novo da lógica, que não é nem a lógica do inconsciente, nem a do consciente dos estados de transcendentalização. Nessa fase neoclássica, o crítico reivindica uma filiação portuguesa para Cabral que desenvolverá posteriormente: “Em Mário Saa encontramos de algum modo uma prefiguração do que o poeta de *Quaderna* está a realizar superiormente na fase mais actual da sua obra” (Simões 1960: 465).

4. Entre a “velha crítica” e a crítica acadêmica

Quando da publicação de *Terceira Feira* (1961), Gaspar Simões escreveu um texto, datado de 1962, e saído no livro *Literatura, Literatura, Literatura... De Sá de Miranda ao Concreto Brasileiro*, de 1964.

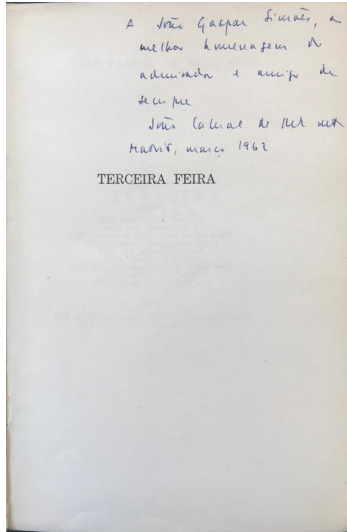


Fig. 4: Dedicatória de *Terceira Feira*. Fonte: BNP

Gaspar Simões nota que nas reuniões dos livros de João Cabral, como é o caso de *Terceira Feira*, e, antes, de *Poesias Reunidas*, de 1954, e *Duas Águas*, de 1956, é possível apreciar, no conjunto, uma obra que, indubitavelmente, apresenta-se como uma das “mais significativas adentro do panorama da poesia brasileira e uma das mais representativas adentro do panorama da própria poesia de língua portuguesa” (Simões 1964a: 342). Prova dessa representatividade é a repercussão que estaria “tendo entre as novas gerações os versos da última fase do grande poeta de *O Engenheiro*” (Simões 1964a: 342), ou seja, a fase posterior a 1959. Para essa repercussão teria concorrido, sem dúvida, a publicação em Lisboa de *Quaderna*, já que os livros anteriores, ou aparecidos em edições restritas ou editados no Brasil, teriam passado despercebidos em Portugal. João Cabral seria, pois, o responsável por uma alteração nas relações poéticas Brasil-Portugal:

Com João Cabral de Melo Neto principia a operar-se uma curiosa translação no orbe lírico nacional. E se é verdade que ainda se não torna palpável essa influência nascente, avulta entre as novas gerações um culto brasílico, com o deus tutelar Melo Neto, que não pode deixar de vir a ter as suas conseqüências (Simões 1964a: 342).

O Cabral que influencia os jovens poetas portugueses é antecipado pelo português Mário Saa, colaborador da revista *presença*.

Conforme Simões, Mário Saa regressou ao neoclassicismo setecentista por meio da recuperação da xácara ou romanceiro, depois de esse discurso lírico ter sido atualizado pelos românticos, mas substituindo, nele, o “elemento discursivo” “por outro muito mais moderno: o elemento algébrico, a *razão matemática*” (Simões 1964a: 344). Ressalva o crítico que a fonte direta de Cabral não é Mário Saa, mas os espanhóis. Identificando-se com valores típicos da Andaluzia, o poeta busca, “mesmo sem querer, a ‘razão matemática’ que igualmente rege os seus versos em substituição do discursivo inerente ao romance peninsular” (Simões 1964a: 345). A xácara, com “cores nordestinas”, domina composições de Cabral, de que são exemplares *Morte e Vida Severina* (1956) e *O Rio ou Relação da Viagem que Faz o Capibaribe de sua Nascente à Cidade do Recife* (1954), poemas que adoptaram o verso e o estilo narrativo peculiar ao romanceiro.

Para Simões, Cabral, poeta brasileiro que influencia a poesia portuguesa, é aquele que já está prefigurado, mesmo sem o ter lido, em um poeta português. Assim, é “na sua fase mais conexas com uma fonte portuguesa que os jovens deste lado do Atlântico encontram razões para se inspirar nos versos do autor de *Quaderna*” (Simões 1964a: 343).

Eduardo Prado Coelho, num artigo sobre *A Educação pela Pedra* (1966), publicado originalmente em abril de 1967, no *Diário de Lisboa*, e, posteriormente, em livro, contrapõe-se a Simões:

Que poderá dizer a “velha crítica” (a expressão é de Gaspar Simões, num esforço de autocrítica) sobre a poesia de Melo Neto? Muito, pouco, ou nada? Nada, creio.

(...)

Perante Melo Neto, a “velha crítica” não sabe o que fazer senão resmungar meia dúzia de coisas, o que já é próprio da sua idade. Quando muito, tentará esboçar uma psicologia do autor, procurando desenhar o que nele seja *individualidade*. Mas se a fala da pedra é “inenfática, impessoal”, a poesia também o é — ou deve ser. A “velha crítica” terá de aprender (à sua custa) que o estatuto do autor no processo de produção literária não é um estatuto *psicológico* (uma entidade psíquica unificada), mas um estatuto *topológico* (um lugar onde e donde).

Paradoxalmente, aliás, a “velha crítica” salvaguarda a individualidade de cada autor assimilando-o a outros autores que o precederam e, *portanto*, o influenciaram ou podiam ter influenciado, estabelecendo, assim, um xadrez de correspondências

literárias. Assim, o mais importante de Melo Neto (“a razão matemática”) estará já em Mário Saa (...) (Coelho 1972: 298-299).

Esse diálogo antitético entre Eduardo Prado Coelho e Gaspar Simões é interessante para observar como o caso da recepção de João Cabral em Portugal é também ilustrativo das disputas travadas no campo crítico português entre a chamada “velha crítica”, com larga projeção junto a um público mais amplo por meio da crítica de jornal, e os críticos jovens, de orientação acadêmica especializada, que começam a se afirmar.

5. Poemas Escolhidos e a disputa no campo crítico português

Em janeiro de 1964, Gaspar Simões publicou, no *Diário de Notícias*, uma resenha sobre os *Poemas Escolhidos*, de João Cabral de Melo Neto, a qual abarca também *A Doença*, do então jovem poeta da Geração de 61 Gastão Cruz. Ambos os livros foram lançados no ano anterior, pela Editora Portugália, na coleção Poetas Hoje.

Os *Poemas Escolhidos*, com seleção de Alexandre O’Neill e prefácio de Alexandre Pinheiro Torres, ofereceram ao público português uma amostragem bastante ampla do que Cabral havia publicado até então. Na antologia, constam poemas em seleção de *Pedra do Sono* (“A André Masson”), *O Engenheiro* (“As nuvens”, “A mulher sentada”, “O engenheiro”), *Paisagens com Figuras* (“Medinaceli”, “Imagens em Castela”, “Vale do Capibaribe”, “Cemitérios pernambucanos”, “Alguns toureiros”), *Quaderna* (“Cemitério alagoano”, “De um avião”, “Paisagens com cupim”, “A palavra seda”, “A palo seco”, “Poema(s) da cabra”) e *Serial* (1961, “Escrito com o corpo”, “O ovo de galinha”, “Graciliano Ramos:”, “Velório de um comendador”, “O alpendre no canavial”), e, na íntegra, os livros *Psicologia da Composição*, *O Cão sem Plumaz*, *Morte e Vida Severina*, *Uma Faca só Lâmina* e *Dois Parlamentos* (1961).

Essa antologia expandiu a recepção crítica do poeta em Portugal, tendo suscitado várias resenhas, entre as quais, além da de João Gaspar Simões, já conhecido leitor de João Cabral, duas outras de críticos de interesse que ainda não haviam se manifestado sobre sua poesia. É o caso de Óscar Lopes (1963), que se afirmará com um dos mais agudos leitores da obra cabralina em Portugal, autor de duas outras resenhas sobre livros de Cabral e da apresentação da sua *Poesia Completa*, publicada em 1986 pela imprensa Nacional/Casa da Moeda. É o caso

também do então jovem Eduardo Prado Coelho (1963), que assina ainda o já citado ensaio sobre *A Educação pela Pedra*.

A resenha de Gaspar Simões, antes de ser sobre os *Poemas Escolhidos*, é sobre o prefácio do crítico e escritor Alexandre Pinheiro Torres. Nesse prefácio, Pinheiro Torres, na esteira de Josué de Castro e Alceu Amoroso Lima, apresenta o pano de fundo social nordestino onde se inscreve a poesia de João Cabral. Em seguida, comenta os poemas sobre o Nordeste e sobre a Espanha, país no qual o poeta projeta a paisagem física e humana da sua região brasileira. Na sequência, descreve a poética cabralina, destacando a despoetização da realidade, o banimento do mistério e da metafísica, a secura da linguagem, o poema como artesanato e a valorização do concreto. Por fim, apresenta uma tese para a interpretação da poesia do prefaciado, distando-se de Luiz Costa Lima e José Guilherme Merquior, segundo os quais Cabral “teria empreendido a abordagem do homem e das coisas, armado do instrumento da ‘redução fenomenológica’ husserliana” (Torres 1963: XXXI). Para Pinheiro Torres, a descrição das coisas em Cabral mostra que entre os homens e as coisas há distância, que pode ser vencida por meio de uma descrição minuciosa, que bane o mistério. Com isso, termina por aproximar o poeta brasileiro de Robbe-Grillet e Francis Ponge, indagando, ao fim do prefácio, se neles a arte não derivaria de uma posição contra a metafísica em literatura. Talvez em função de críticas recebidas, como a do próprio Gaspar Simões, Pinheiro Torres termina por retirar, em publicações posteriores, essa tese da apresentação

A apreciação de Gaspar Simões sobre o estudo de Alexandre Pinheiro Torres, como seria de se esperar de um crítico orientado pelo cânone presencista, foi pelo não. Em síntese, diz que: a poesia despoetizada que Pinheiro Torres aponta em Cabral é característica da crítica alistada, de que o prefaciador seria um dos mais intransigentes; o crítico está a imputar ao poeta atributos que convêm à tese dialética; a coleção *Poetas de Hoje*, na qual foram publicados *Poemas Escolhidos*, é “quartel general da crítica alistada” (Simões 1964b: 15); é a partir de *O Rio* que se sustenta a tese realista de Pinheiro Torres, ao passo que, para ele, Gaspar Simões, a poesia cabralina, a partir dessa obra, “força o seu gênio e programatiza a sua poética” (Simões 1964b: 16); reivindica, como na resenha anterior, uma filiação de Cabral a Mário Saa, o qual, como Cesário Verde, “não retira à realidade e às coisas o seu ‘espírito secreto’” (Simões 1964b: 16).

Simões inicia sua resenha lembrando que a publicação dos *Poemas Escolhidos* “justifica-se plenamente numa hora em que o autor do *Cão sem Plumaz* começa a ser considerado entre certa juventude portuguesa como um verdadeiro mestre” (Simões 1964b: 15). E fecha-a com um breve comentário de *A Doença*, de Gastão Cruz, que exemplificaria como

esse realismo entrevisto na obra de Melo Neto como prova da sua progressividade, ao transpor-se para Portugal, ao transparecer na obra de certos poetas jovens, fascinados pela objetividade do autor de *Quaderna*, se converte numa espécie de exercício, mero quebra-cabeças poético, charada em verso, mosaico verbal sem projecção quer na realidade-mundo, quer na realidade-homem, beco sem saída de não poucas vocações líricas juvenis (...) os versos do autor de *A Doença* parece-nos de facto doentes não de antipoesia, mas de poesia (Simões 1964b: 16).

Sobre a influência de *Quaderna* entre os jovens poetas portugueses, remeto ao já citado artigo de Rosa Maria Martelo, o qual, com a perspicácia e o distanciamento necessário para abalizar com mais justeza os fenômenos literários, evidencia como Cabral tem um papel efetivo na guinada da poesia portuguesa de 1961, onde inclui Gastão Cruz.

A resenha de Simões é ilustrativa de como a poesia cabralina entrou nas disputas entre neorrealistas e presencialistas. Amigo de uns e outros, apreciado por críticos das duas orientações, sua obra, com uma tomada de partido da realidade por meio de um formalismo tenso, aponta para os jovens poetas portugueses um caminho outro que não o já esgotado neorrealismo e o velho presencialismo. Nesse sentido, a acolhida de Cabral em Portugal constitui uma narrativa parcial da história da crítica portuguesa na segunda metade do século XX, evidenciando não apenas diferentes abordagens, mas também disputas por espaço no campo literário.

6. Bibliografia

Athayde, Félix (1998): *Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira/FBN / Mogi das Cruzes, Universidade de Mogi das Cruzes.

Biblioteca Nacional (2003): *Presença de João Gaspar Simões: Exposição comemorativa do centenário de nascimento*, Lisboa, BN.

- Coelho, Eduardo Prado (1963): “João Cabral de Melo Neto, *Poemas Escolhidos*”, *Seara Nova*, Livros, Lisboa, dez., p. 227.
- Coelho, Eduardo Prado (1972): *O Reino Flutuante: Exercícios sobre a razão e o discurso*, Lisboa, Edições 70, pp. 297-311.
- Cunha, Carlos (1960): “*Quaderna*, João Cabral de Melo Neto”, *Diário Ilustrado*, O livro da semana, Lisboa, 14 jul. pp. 14-15.
- Fiuza, Solange (2019): “Uma obsessão leitora: João Cabral de Melo Neto por Sophia de Mello Breyner Andresen”, *Remate de Males*, v. 39, pp. 278-300.
- Fiuza, Solange (2023): “Alexandre O’Neill: leitor e divulgador de João Cabral em Portugal”, *Texto Poético*, v. 19, pp. 82-113.
- Fiuza, Solange & Saraiva, Arnaldo (no prelo): *Correspondência João Cabral-Aberto de Serpa*, Cotia, Ateliê.
- Lopes, Óscar (1963): “João Cabral de Melo Neto, poesias escolhidas”, *O Comércio do Porto*, Cultura e arte, A crítica do livro, Porto, 10 dez., p. 6.
- Martelo, Rosa Maria (2018): “O efeito João Cabral na poesia portuguesa”, *Texto Poético*, v. 14, n. 25, pp. 304-318.
- Nemésio, Vitorino (1949): “Poesia ‘engenhosa’”, *Diário Popular*, Lisboa, 15 jun. p. 5.
- O’Neill, Alexandre (1959a): [correspondência] destinatário João Cabral de Melo Neto, Lisboa, 14 set. (Arquivo Literário de João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa).
- O’Neill, Alexandre (1959b): [correspondência] destinatário João Cabral de Melo Neto, Lisboa, 30 out. (Arquivo Literário de João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa).
- O’Neill, Alexandre [1960]: [correspondência] destinatário João Cabral de Melo Neto (Arquivo Literário de João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa).
- Saraiva, Arnaldo (2014): *Dar a Ver e a se Ver no Extremo: o poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*, Porto, CITCEM/Edições Afrontamento.
- Simões, João Gaspar (1950): “A poesia, essa estranha invenção”, *Amanhã*, suplemento Letras e artes, Rio de Janeiro, a. 4, n. 185, 19 nov. pp. 1 e 10.
- Simões, João Gaspar (1960): “*Tempo Espanhol e Poemas (1925-1955)*, por Murilo Mendes. *Quaderna e Duas águas* (poemas reunidos),

por João Cabral de Melo Neto”, *Diário de Notícias*, Crítica literária, Lisboa, 9 jun., pp. 15 e 19.

Simões, João Gaspar (1964a): “A xícara e a razão matemática na voz de João Cabral de Melo Neto e de Mário Saa”, in *Literatura, literatura, literatura... De Sá de Miranda ao Concreto Brasileiro*, Lisboa, Portugal, pp. 341-345.

Simões, João Gaspar (1964b): “*Poemas Escolhidos*, por João Cabral de Melo Neto”, *Diário de Notícias*, Crítica literária, Lisboa, 1 jan., pp. 15-16.

Torres, Alexandre Pinheiro (1963): “A poesia de João Cabral de Melo Neto (apenas algumas indicações ao leitor comum)”, in *Poemas Escolhidos*, Seleção de Alexandre O’Neill, Lisboa, Portugal, pp. IX-XXXV.

A tradução de um soneto ou o que um soneto pode traduzir: “El toro de la muerte”, de Rafael Alberti, por Manuel Bandeira

The translation of a sonnet or what a sonnet can translate:
Rafael Alberti's “El toro de la muerte” by Manuel Bandeira

Mayra Moreyra Carvalho
Universidade do Estado de Minas Gerais
mayra.carvalho@uemg.br
<https://orcid.org/0000-0002-1580-3346>

Data de receção do artigo: 05-11-2023
Data de aceitação do artigo: 28-11-2023

Resumo

Este artigo é parte de um estudo sobre as traduções do poeta brasileiro Manuel Bandeira para poemas do espanhol Rafael Alberti, incluídas em *Poemas traduzidos* (1948). Em um trabalho anterior, analisei a tradução de Bandeira para um poema de *Marinero en tierra*. Centro-me agora no soneto “El toro de la muerte”, de 1934. A partir da hipótese de que a escolha desse soneto se deve à maneira privilegiada como oferece um aprendizado da morte, reconstitui-se a relação de Bandeira com essa forma fixa, apresenta-se uma leitura do poema de Alberti e, por fim, discute-se por que a tradução de Bandeira pode ser entendida não apenas como uma transposição linguística, mas como a exposição do que um soneto pode traduzir.

Palavras-chave: Tradução, Poesia, Soneto, Rafael Alberti, Manuel Bandeira

Abstract

This article is part of a study on Brazilian poet Manuel Bandeira's translations of the Spanish poet Rafael Alberti's poems, included in *Poemas traduzidos* (1948). In a previous work, I analyzed Bandeira's translation of a poem from *Marinero en tierra*. Now the focus is the sonnet “El toro de la muerte”, from 1934. Based on the hypothesis that the choice of this sonnet is due to the privileged way in which it offers

a learning about death, I reconstruct Bandeira's relationship with this fixed form. Then I present a reading of Alberti's poem. Finally, I discuss why Bandeira's translation can be understood not only as a linguistic transposition, but as an exposition of what a sonnet can translate.

Keywords: Translation, Poetry, Sonnet, Rafael Alberti, Manuel Bandeira

1. Algumas coordenadas para a consideração de um soneto

Em 11 de julho de 1948, o suplemento cultural “Letras e Artes” do jornal brasileiro *A manhã* reuniu na última página da edição os nomes de dois poetas sob o título: “Soneto de Rafael Alberti traduzido por Manuel Bandeira”. Acima dos versos em português ladeados pelo original em espanhol, reproduzia-se uma xilogravura do artista galego-argentino Luis Seoane:



Fig. 1: Página do suplemento “Letras e Artes” de 11 de julho de 1948. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

A aparição dessa tradução servia, em parte, como anúncio da futura publicação da obra *Poemas traduzidos*, de Bandeira, que viria à luz dali a alguns meses, em dezembro de 1948. Nessa obra, o soneto de Alberti figuraria ao lado de pouco mais de uma centena de traduções de Bandeira. No entanto, é possível ver na “aparência física da página impressa”, como propõe Burke (2008: 91), “deixas para os leitores, encorajando-os a interpretar o texto de uma maneira e não de outra”. Ou, então, pontos de intersecção na cartografia dos trânsitos de poetas e artistas no âmbito ibero-americano e das redes estabelecidas entre eles.

Nesse sentido, a publicação de “Letras e Artes” registra a repercussão da presença de dois artistas republicanos espanhóis, Rafael Alberti e Luis Seoane, que viviam naquele momento exilados na Argentina¹ em virtude da Guerra Civil Espanhola e consequente instauração da ditadura franquista. Igualmente, reverbera um volume organizado por eles seis anos antes em Buenos Aires, *¡Eh, los toros!* (1942), que reunia poemas e xilogravuras sob o signo da tauromaquia, entre eles o soneto em questão². Esses elementos não só reafirmam o “estatuto incontornável da dialogicidade do ato de traduzir” (Ricœur 2012: 30), aqui empreendido por Manuel Bandeira, como também sinalizam que os interesses e as afinidades de artistas podem incidir na circulação da literatura.

Portanto, orbitam a publicação desse poema traduzido questões de ordem diversa, como o lugar de reconhecimento de que Bandeira já gozava no sistema literário brasileiro (por exemplo, o poeta havia sido admitido na Academia Brasileira de Letras em 1940, e, como afirma Moura (2001:54), “já era então um autor consagradíssimo, talvez o mais unânime entre os poetas brasileiros no momento”); a condição biográfico-política de Alberti e Seoane; o porte do periódico que publica o poema, pois se trata de um jornal da capital do país, com tiragem aproximada de 40 mil exemplares (Barbosa 2006: 220), o que

¹ Rafael Alberti (1902-1999) chega à Argentina em março de 1940, vindo da França, onde passara quase um ano depois de deixar a Espanha em 1939. Luis Seoane (1910-1979), nascido em Buenos Aires, mas filho de pais galegos, havia retornado à Espanha em 1916 e foi obrigado a deixar o país de volta à Argentina em 1936.

² Originalmente, o soneto “El toro de la muerte” é um dos quatro de mesmo título que faz parte da obra *Verte y no verte*, composta em 1934. Já no exílio argentino, em 1942, Alberti publica novamente esses sonetos na obra *¡Eh, los toros!*, que entremeia composições suas de diferentes livros a xilogravuras originais de Luis Seoane. Todos os poemas reunidos por Alberti para esta obra versam sobre a tauromaquia e são datados de antes da Guerra Civil Espanhola.

o colocava entre os grandes da época; o papel de seu suplemento dominical, o “Letras e Artes”, um “caderno literário muito influente politicamente” (Lopes 2016: 12), que contava com o envolvimento de um grande número de escritores, críticos e artistas plásticos; e o projeto internacional e interartístico desse suplemento cultural, atento a diferentes manifestações artísticas além da literatura, como as artes plásticas, o cinema e a música, e empenhado na divulgação de traduções. Com efeito, em suas 311 edições, de 1946 a 1954, o suplemento publicou 182 textos traduzidos ao português a partir de várias línguas, sendo 150 deles, poemas (Lopes & Guerra Leal 2017: 265).

Todas essas implicações, ainda que sumariamente consideradas, permitem mensurar o relevo e interesse dessa tradução de Bandeira³, que não é a única a aproximá-lo de Alberti. Além desse soneto, o poeta brasileiro traduziu um poema do livro *Marinero en tierra*⁴. Na composição sem título, o espanhol mobiliza motivos e recursos do cancionero ibérico em uma fina e sugestiva reflexão metapoética. Bandeira compartilha dessa tradição popular, fundamental para sua formação estética, mas o poema interessava-lhe também pelo enfrentamento com sutis peculiaridades das línguas portuguesa e espanhola que, ao mesmo tempo que apontavam para um tronco em comum, expunham o poeta-tradutor a especificidades fonéticas e sintáticas desafiadoras.

No caso da tradução do soneto, as questões parecem ser outras. Primeiramente, porque essa forma fixa aciona uma tradição literária erudita e, logo, outros problemas formais. Além disso, trata-se de um soneto composto por ocasião da morte de um amigo de Alberti, o toureiro Ignacio Sánchez Mejías (1891-1934), o que faz com que os versos assumam um tom reflexivo sobre a condição humana e o fatalismo, imersos, por sua vez, no âmbito da tauromaquia e no modo particularmente elegíaco como dela se apropriou a cultura andaluza. Essas coordenadas iniciais indicam um caminho para a consideração do poema e de sua tradução que deve articular três eixos: o soneto, o

³ Vale mencionar que João Guimarães Rosa destacou e guardou essa página do “Letras e Artes”, a qual se encontra hoje no acervo do escritor disponível no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

⁴ Em um trabalho anterior, dediquei-me à tradução de Bandeira para o poema de *Marinero en tierra*. Carvalho, M. M., “Intercambios poéticos Brasil-España: Manuel Bandeira y la traducción de un poema de Rafael Alberti”, *Diablotexto digital* – Revista de crítica literaria, 12 (diciembre 2022), pp. 187-208.

touro e a morte. Em outras palavras, a forma fixa que salta aos olhos antes mesmo da leitura e os dois elementos que estão no título do poema: “El toro” e “la muerte”.

A partir dessas coordenadas, persegue-se a hipótese de que Manuel Bandeira tenha escolhido traduzir esse poema em razão da maneira privilegiada como ele permite pensar o tratamento da morte – problema de sua predileção (Arrigucci Jr. 1990) – dentro dos limites de uma forma conduzida pelo “ritmo do trabalho intelectual” (Sterzi 2012: 170). Para tanto, começo discutindo a relação de Manuel Bandeira com o soneto. Em seguida, apresento uma breve leitura do poema de Alberti e, finalmente, busco articular os elementos encontrados para considerar a tradução feita pelo poeta brasileiro.

2. O soneto para Manuel Bandeira: da estranheza à consciência do molde exíguo

O *Itinerário de Pasárgada* (1954) corresponde, como se sabe, à prosa autobiográfica de Manuel Bandeira, “Balanço de uma vida dedicada à poesia”, tecido pela urdidura de diversos elementos: “o confessional, da memória biográfica; e o poético-crítico, intelectual e imaginativo” (Rocha 2011: 1). Logo no início, o poeta dá o tom da obra ao aglutinar as lembranças da primeira infância às do contato inicial com a poesia. Assim, tributa o despertar de seu interesse pela expressão poética aos contos de fadas, cantigas de roda, trovas populares e livros de imagens vistos e ouvidos quando menino. A poesia escrita apareceria aos oito ou nove anos, quando Bandeira relata que procurava no *Jornal do Recife* as páginas em que se publicavam poemas. É aí que descreve a sua primeira impressão a respeito do soneto:

Lembro-me ainda muito bem da estranheza, do mal-estar que me dava quando a poesia era soneto e eu, até então só afeito ao ritmo quadrado, me sentia desagradavelmente suspenso ao terceiro verso do primeiro terceto. A aceitação da forma soneto foi em poesia a minha primeira vitória contra as forças do hábito (Bandeira 1986: 34).

Observa-se como a estranheza do menino, recontada na pena do poeta adulto, coloca em termos advindos da percepção os traços de duas vertentes da poesia ocidental. De um lado a questão rítmica das quadras de sabor popular que inundam a memória poética e afetiva, e, de outro, a quebra da continuidade familiar e esperada por outro tipo

de expressão, presidida agora pela palavra escrita. Ao remontar à impressão infantil, o poeta apresenta uma espécie de leitura pessoal de um “Momento decisivo na constituição da cultura literária moderna”, a saber, “aquele assinalado pela transição de uma poesia predominantemente oral para uma poesia predominantemente escrita”, uma passagem protagonizada pela forma soneto (Sterzi 2012: 165).

Daquela “aceitação” do soneto como leitor até a apresentação de seus próprios sonetos ao público em livro, passam-se quase vinte e cinco anos. De 1917, ano de publicação da obra inaugural de Bandeira, *A cinza das horas*, até 1963, quando se reedita *Estrela da tarde* com o acréscimo de muitos poemas, o poeta escreveu dez livros de poesia, uma obra “relativamente reduzida e toda ela constituída de poemas curtos” (Moura 2001: 16). Nesse conjunto, contam-se quarenta e três sonetos, dezoito deles concentrados em suas duas obras iniciais, a já citada *A cinza das horas*, e *Carnaval*, de 1919. Nos três livros publicados entre 1924 e 1936, *O ritmo dissoluto*, *Libertinagem* e *A estrela da manhã*, momento considerado “francamente modernista” (Moura 2001: 22), não há sonetos de sua autoria. Encontram-se, no entanto, na primeira edição de *Libertinagem*, três sonetos traduzidos de Elizabeth Browning, os quais são retirados nas edições posteriores do livro e incorporados a *Poemas traduzidos* a partir de 1945⁵. Para a segunda edição destes, em 1948, Bandeira traduz um quarto soneto de Browning.

Os sonetos assinados pelo poeta voltam a aparecer em *Lira dos cinquent’anos*, em 1940, livro que, inclusive, abre-se com o intitulado “Ouro Preto”, ao qual se somam outros seis⁶. As obras seguintes, *Belo belo* (1948) e *Opus 10* (1952), exibem um soneto cada uma, ao passo que em *Estrela da tarde*, editado pela primeira vez em 1958 e novamente em 1963, os sonetos voltam a aparecer em maior número, dez desta vez. Por fim, nos “versos de circunstância” de *Mafuá do malungo*, como o próprio poeta os caracteriza, figuram seis sonetos.

⁵ Operação semelhante aconteceu com “Soneto de Ronsard”, que figurou na primeira edição de *A cinza das horas* e depois deixou esse livro para formar parte de *Poemas traduzidos*, nas edições de 1945, 1948 e 1956, sob o título de “Paráfrase de Ronsard”. Finalmente, este soneto passou a compor somente *A cinza das horas* a partir da primeira edição de *Poesia e Prosa*, de 1958 (Fernandes 2014: 58)

⁶ Na edição de 1940, contam-se seis sonetos. Um sétimo, intitulado a “Alphonsus de Guimaraens Filho”, datado de 05 de janeiro de 1944, e outras composições são acrescentadas à obra a partir de nova edição das *Poesias completas* de Bandeira em 1944.

Esse levantamento permite notar um interregno de dezesseis anos durante os quais não se encontram sonetos nos livros de Bandeira, salvo a presença dos três traduzidos na primeira edição de *Libertinagem*. Entre os dezoito publicados antes de 1924 e os vinte e cinco aparecidos a partir de 1940, percebem-se diferenças.

Todos os sonetos de *A cinza das horas* versam direta ou indiretamente sobre a morte, predominando um tom que ratifica a leitura de Sérgio Buarque de Holanda (1986: 16): “Para o poeta de *A cinza das horas* tudo existe em função da própria experiência”, sendo marcante “a contiguidade entre dor, solidão, morte e doença” (Moura 2001: 24). Tais traços são evidentes, por exemplo, no último poema do livro, o soneto “Renúncia”, em cujo primeiro terceto lê-se:

A vida é vã como a sombra que passa...
Sofre sereno e dalma sobranceira,
Sem um grito sequer, tua desgraça
(Bandeira 1986: 151)

Mais tarde, no *Itinerário de Pasárgada*, o próprio poeta indicou a verve do “velho lirismo português” simbolista presente em seus primeiros versos e avaliou, em especial em relação a dois dos sonetos, que pareciam

não transcender a minha experiência pessoal, como se fossem simples queixumes de um doente desenganado, coisa que pode ser comovente no plano humano, mas não no plano artístico (Bandeira 1986: 56).

A consideração de seus sonetos de *Carnaval* não é menos dura:

Sob o pretexto de que no carnaval todas as fantasias se permitem, admiti na coletânea uns fundos de gaveta, três ou quatro sonetos que não passam de pastiches parnasianos (Bandeira 1986: 58).

Não cabe discutir aqui a pertinência da apreciação do poeta. Importa antes notar como ele manifesta lucidez ante a leitura da própria obra, reconhecendo-a como exercício e processo, os quais passam pela convivência com as formas. Com efeito, boa parte da fortuna crítica de Bandeira insiste em sublinhar seu caráter “exigente”, seu “desvelo pela forma” e a “aturada meditação sobre certos problemas” (Holanda 1986: 22), assinalando-o como “poeta culto e refinado”, “aplicado e lúcido” (Moura 2001: 10, 17), cuja “específica prática poética” caracteriza-se como um “fruto lentamente amadurecido de uma longa e complexa experiência do mundo e da arte” (Arrigucci Jr. 1990: 15). O que

denomino, então, de “convivência com as formas” supõe não só o seu conhecimento, mas a experimentação e a investigação das possibilidades expressivas das formas poéticas, considerando, para tanto, o tempo de meditação e de amadurecimento dos problemas que ocupam o poeta. E os caminhos desse processo também podem se dar através da tradução.

Em meio aos ventos do Modernismo brasileiro de 20 e 30, Bandeira testa as possibilidades do verso livre e os limites da dicção prosaica, constrói outras perspectivas sobre a realidade imediata e cotidiana e dá curso a um processo que poderíamos dizer de depuração; mas esse novo pendor não significa o abandono das formas fixas e tradicionais. Ao contrário, Bandeira entende que a “liberdade de experimentar” implica “o diálogo também afirmativo com a tradição” (Moura 2001: 11).

Tal diálogo igualmente se conforma através de seu trabalho como tradutor. Portanto, a tradução – e a tradução de sonetos, que nos interessa aqui – implica mais do que a transposição linguística. É uma operação de leitura⁷: por um lado, leitura da maneira como os recursos de uma determinada forma são mobilizados e explorados por um poeta, e, por outro, do tratamento que um poeta dá a uma questão dentro de uma determinada forma. Nesse sentido, ao traduzir sonetos, Manuel Bandeira está também investigando os limites e alcances dessa composição. Por isso, não é por acaso que são concomitantes a ausência de sonetos de autoria do poeta nas obras entre 1924 e 1940 e o exercício sistemático da tradução poética que se instaura para ele a partir de 1930.

Depois dos dezesseis anos de ausência, os sonetos de autoria do poeta voltarão⁸ em *Lira dos cinqüent’anos*, exibindo claras diferenças com relação aos anteriormente escritos; diferenças que acompanham o processo de depuração que antes assinaliei. Como parte de uma criação que foi “domando o sentimentalismo que comprometia os primeiros

⁷ Lembro que o soneto é particularmente propício à leitura e à reflexão. Como aponta Sterzi (2012: 172), seu surgimento coincide com a passagem de uma arte da voz para uma arte da letra ao longo do século XIII, transição que o soneto protagoniza. Como peça guiada pela palavra escrita, essa forma pressupõe a leitura, atividade rara até ali, e que exigia a “ruminação” e a “decifração”.

⁸ O retorno dos sonetos na década de 1940 implica não só a disposição criativa do poeta que reconstruo aqui, mas se situa também em relação ao debate contemporâneo travado àquela altura entre seus pares, debate profundamente analisado por Vagner Camilo em seu estudo sobre a “inflexão neoclássica na lírica brasileira” (2020).

versos”, buscando a “síntese” e a “elipse” que “condensam a expressão e a reduzem ao essencial” (Mello e Souza & Candido 1999: 4), os sonetos da década de 1940 ostentam uma espécie de sabedoria da contenção, que não mais transborda o lamento de *A cinza das horas* e tampouco se entrega à lascívia de *Carnaval*.

Como assevera o “Soneto inglês nº 2”, trata-se de “Aceitar o castigo imerecido / Não por fraqueza, mas por altivez” (Bandeira 1986: 252). E este último substantivo é exato para nomear a dignidade e a altura líricas lavradas com rigor pelo poeta. De fato, em *Lira dos cinquent’anos*, ele “é senhor de seus meios de expressão e conhecedor da poesia de todos os tempos”, razão pela qual o livro oferece “um mostruário complexo e virtuosístico de formas e de técnicas” (Moura 2001: 67), com especial presença das formas fixas – além do soneto –, o gazal, o haicai, canções à maneira medieval ibérica, o rondó e a balada.

Nesse conjunto, destaco o soneto “A Alphonsus de Guimaraens Filho”, ponto de inflexão na trajetória construída até aqui. O poema passa a compor *Lira dos cinquent’anos* a partir de 1944, mas foi originalmente o prefácio escrito por Bandeira aos *Sonetos da ausência* do poeta mineiro, compostos entre 1940 e 1943⁹. Àquela altura, Guimaraens Filho nutria com Bandeira uma íntima amizade – o pernambucano era, inclusive, seu padrinho de casamento e figura sempre presente na vida em família, como na ocasião dos nascimentos dos filhos (Maíra 2009). O soneto em questão repercute tanto a leitura de Bandeira dos versos de Alphonsus de Guimaraens, como problemas antes discutidos pelos dois. Trata-se, precisamente, de problemas que envolvem a forma soneto.

Em carta a Guimaraens de 19 de outubro de 1941, Bandeira comenta algumas questões técnicas do verso sobre as quais o jovem poeta lhe pedira conselho em correspondência anterior e, em seguida, ele é quem faz um pedido:

Não fale de mim como sonetista (...). A verdade, Alphonsus, é que soneto é poema de decassílabos. (...) Só ultimamente é que fiz uns dois ou três bons sonetos, porque me pus na escola de Quental, que é a escola de Camões, que é a escola de Petrarca, que é a escola de Dante... e paremos por aí que estamos no sétimo céu. É, a “Renúncia” foi o melhor sonetinho até 1929 ou 1930, quando

⁹ Esses sonetos só seriam publicados no volume *Poesias*, juntamente com *Nostalgia dos anjos*, em 1946.

traduzi os três sonetos da [Elizabeth Barret] Browning e peguei o jeito (Gouvêa & Miranda 2018: 12-13).

Nota-se como o poeta manifesta aqui uma consciência crítica semelhante a que elaborará em *Itinerário de Pasárgada* com relação a seus primeiros sonetos. Além disso, revela como não deixou de perseguir essa forma, atento às suas especificidades, e considerando, de um lado, uma determinada linhagem poética e, de outro, o exercício da tradução. Assim, é somente depois de traduzir os três sonetos de Browning que ele julga ter “pegado o jeito”. Ao final da carta, Bandeira afirma que seu interlocutor é um “poeta 100%”, aquele com quem gosta de dialogar sobre aspectos técnicos da poesia, e “que sabe nadar em todas as águas: no oceano em completo perpétuo movimento do verso-livre e... nos blocos congelados da forma-fixa” (Gouvêa & Miranda 2018: 13).

Já em 21 de fevereiro de 1942, tendo lido os *Sonetos da ausência* enviados pelo amigo, Bandeira atesta em carta a beleza dos versos e assegura não ter encontrado neles “Imperfeições e deficiências” (Gouvêa & Miranda 2018: 13). Quase dois anos depois, em 14 de dezembro de 1943, o poeta pernambucano se desculpa por ainda não ter elaborado o prefácio que Guimaraens lhe encomendara. O envio deste vai se concretizar em 06 de janeiro de 1944 sob a forma do soneto “A Alphonsus de Guimaraens Filho”, pois, como explica Bandeira: “afinal me pareceu que não ficava bem nenhuma explicação preliminar a livro que se explica tão bem por si mesmo na sua emoção fina e nos seus ritmos tão raros” (Gouvêa & Miranda 2018: 15).

Tomo este soneto-prefácio como um ponto de inflexão na relação de Bandeira com essa forma. No primeiro verso, lembra o conselho de William Wordsworth: “Scorn not the sonnet” – Não despreze o soneto –, recomendação significativa vinda de um poeta que no prefácio às *Baladas líricas*, sabidamente novas ao leitor de sua época, discute justamente o ato de escrever em versos, a métrica, a linguagem e o prosaísmo. Para Bandeira, o livro de Alphonsus de Guimaraens acata o conselho do romântico inglês ao abraçar a “imortal forma” para dizer “o mal da ausência”. No primeiro terceto, é possível identificar uma definição bandeiriana do soneto:

No molde exíguo, onde infinita a mágoa
Humana vem caber, como o universo
A refletir-se numa gota d’água,
(Bandeira 1986: 267).

Aqui aponta-se o contraste entre a proporção limitada do soneto e a desproporção das questões de que ele pode tratar. Assim, estão para os catorze versos o molde exíguo e a gota d'água, e, para seu "assunto", a infinita mágoa humana e o universo. Como se o pequeno poema, em sua estrutura pré-definida, tivesse uma qualidade plástica, capaz de dilatar-se para abrigar o imenso. Semelhante sugestão se encontra, anos depois, em "Soneto sonhado", de *Estrela da tarde*, em que a forma é caracterizada como um compêndio que reúne a razão de toda uma poesia:

Meu tudo, minha amada e minha amiga,
 Eis, compendiada toda num soneto,
 A minha profissão de fé e afeto,
 Que à confissão, posto aos teus pés, me obriga
 (Bandeira 1986: 331).

Outros sonetos do mesmo livro reiteram a ideia de que a forma enxuta dos catorze versos, ao exigir a síntese, oferece a possibilidade de enfiar a complexidade das grandes questões. Assim, em "Irmã", soneto que pode ser lido em chave metapoética, "a urgente compreensão" que só a poesia oferece ao poeta lhe traz "o ar sem mistura, o sal marinho" (Bandeira 1986: 334), signos da pureza e essencialidade do que fica ao final de um processo de depuração. Já no soneto "O crucifixo", o amarelamento desse objeto de marfim é entendido como "Pátina do tempo escoado" (Bandeira 1986: 357), imagem dialética que conjuga o que se retém em face daquilo que não se detém, perdas e ganhos que a forma cerrada do soneto exige encarar.

Por fim, faço referência ao poema "À sua Santidade Paulo VI", que homenageia a palavra desse Papa, capaz de "reconduzir a cristandade / Ao aprisco do Pai" em momentos de "raiva", "funesto desvairo" e "infernol perplexidade" (Bandeira 1986: 332). Essa serena contenção que a palavra do pontífice opera, equacionando com a voz as emoções humanas extremas, é muito apropriada para pensar a concepção de soneto de Manuel Bandeira, pois permite entender a própria forma como o aprisco que pode conter o que está disperso e organizar, através da palavra articulada, múltiplos elementos dentro de um limite. Novamente, o molde exíguo onde cabe a infinita mágoa humana, como dizia no soneto-prefácio a Alphonsus de Guimaraens Filho.

No percurso sobre a relação de Bandeira com essa forma fixa, constatamos que o poeta também a submete à lenta maturação que

caracteriza toda sua poesia. Seu interesse pelo soneto verifica-se não só pela presença considerável deles em sua obra, mas também pela quantidade razoável desse tipo de poema, de diferentes tradições e épocas, que traduziu¹⁰. O significativo intervalo de dezesseis anos sem incluir em livros sonetos de sua autoria enquanto se dedicava à tradução dessas composições de diferentes poetas, exercício que ele mesmo assume como de estudo e investigação, dá conta da acurada atenção que a forma demanda, em razão das especificidades de sua estrutura e do sofisticado jogo que ela impõe entre a contenção e a potência do dizer. Nas imagens do molde exíguo, do compêndio e do aprisco, condensa-se a consciência de que: “Forma eminentemente reflexiva, o soneto só nos fala, desde sua primeira floração siciliana, de uma emoção que passa pelo pensamento” (Sterzi 2012: 170).

3. O soneto de Alberti e o “puro jogo imaginativo real”

Como mencionado, “El toro de la muerte” é um dos quatro sonetos, todos de mesmo título, compostos por Alberti por ocasião da morte de seu amigo, o toureiro Ignacio Sánchez Mejías, em 1934¹¹:

El toro de la muerte

Negro toro, nostálgico de heridas
 corneándole al agua sus paisajes.
 Revisándole cartas y equipajes
 a los trenes que van a las corridas.
 ¿Qué sueñas en tus cuernos, qué escondidas
 ansias les arrebolan los viajes
 qué sistema de riegos y drenajes
 ensayan en la mar tus embestidas?
 Nostálgico de un hombre con espada

¹⁰ No total, o poeta traduziu 139 poemas, como consta das edições mais recentes de sua obra completa. Dentre esses, dezenove são sonetos, cerca de 13%, portanto. Dos quinze sonetistas traduzidos, nove são de língua espanhola, o que se justifica, em alguma medida, pelo contato de Bandeira com essa tradição como professor de literaturas hispânicas. O poeta chegou até mesmo a impulsionar um concurso de sonetos, que foi promovido pelo suplemento “Letras e Artes” em 1948. A edição de 04 de julho anunciava: “A postos, sonetistas do Brasil!”, inaugurando o certame que publicaria a cada domingo os melhores sonetos remetidos ao jornal segundo a escolha de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Ao final daquele ano, juntaram-se ao júri Cecília Meireles, Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo e Murilo Mendes para a escolha das dez composições premiadas.

¹¹ Sánchez Mejías faleceu dois dias depois de ser ferido pelo touro Granadino na Plaza de Manzanares, em Madrid.

de sangre femoral y de gangrena,
ni el mayoral ya puede detenerte
corre, toro, a la mar, embiste, nada,
y a un torero de espuma sal y arena
ya que intentas herir, dale la muerte
(Alberti 2003: 80-81).

O poema tem uma disposição dialógica. Há uma voz lírica que se volta para o touro e para sua condição. Depois de interpelá-lo com profundo interesse, compreende que o animal precisa dar vazão ao que é e perfazer as ações a que está predestinado. O sujeito que observa parece impelido a fazê-lo, pois encontra o animal aparentemente fora de sua função, corneando as paisagens aquáticas, perdido sem a referência do outro que o define como touro, o toureiro desaparecido. A ausência do arquirrival parece desnortheastá-lo, fazendo com que busque entre cartas e bagagens de trens, como se cão fosse e não touro, farejando o cheiro das feridas que lhe fazem falta.

Diante do que interpreta como desamparo do animal, a voz lírica se inclina a ele, numa escuta que supõe intimidade, e pergunta pelos seus sonhos e vontades, como suspeitando que eles possam explicar o porquê das seguidas investidas do touro sobre o mar. Esse impulso taurino busca recriar um “sistema de riegos y drenajes”, imagem visual e dinâmica que reconstitui os movimentos de aspersão e conversão, abertura e fechamento provocados seu enfrentamento com as águas, mas que lembram, plasticamente, o duelo travado em uma tourada. Para o touro, não haveria distinção entre o toureiro e o mar.

A insistência nas investidas evidencia que sua natureza é prospectiva, que seu instinto o compele a ir adiante. Por isso, a reiteração de sua condição nostálgica demonstra o seu desconcerto, pois o prende à ausência irrecuperável. À nostalgia das feridas, se soma a do homem e a do ferimento mortal que os touros geralmente causam no típico movimento que realizam com o chifre. Ao atingir a artéria femoral, responsável por toda a irrigação dos membros inferiores, a morte pode se dar em cerca de três minutos. A gangrena nomeada nos versos designa justamente a consequência da falta dessa irrigação. Observa-se como o poeta constrói um paradoxo ao repetir imagens líquidas e fluidas, que são, a um tempo, sistemas vitais e fatais: os “riegos y drenajes” que o touro busca restituir e o sistema sanguíneo.

Porém, nem mesmo o sentimento nostálgico pode impedir o touro de cumprir os seus desígnios, pois isso equivaleria a que ele

deixasse de ser o que é. Por essa razão, o sujeito lírico reconhece que ele precisa correr, investir contra as águas e nadar mar adentro para fazer valer seu destino, ferindo um toureiro de sal e areia e dando-lhe a morte, movimento que, afinal, pode implicar na morte do próprio animal.

A partir desse breve comentário, é possível afirmar que o soneto de Alberti tem uma motivação real, no sentido de que foi composto em virtude de uma circunstância que podemos identificar, porém está ambientado numa atmosfera fabulosa. A dor causada pela morte do amigo atravessa o poema como tensão transfigurada na solidão do touro desprovido do outro que lhe dava sentido. O poeta escolhe, contudo, pensar sobre o acontecimento considerando os termos da arte a que Ignacio Sánchez Mejías se dedicava. A tauromaquia dispõe touro e toureiro num ambiente que é, a uma só vez, concreto, circunscrito e limitado no tempo e no espaço; e mítico, ancestral e universal. Nas palavras de José Bergamín, a *corrida de toros* é um

(...) espectáculo visible de una invisible realidad; el traje del torero se enciende de luces inmortales para iluminar sobrenaturalmente lo más natural: la muerte y la vida, simplemente, heroicamente, verificadas como un puro juego imaginativo real (Bergamín 1994: 17).

No soneto, Alberti se vale precisamente dessa constituição dialética da tauromaquia, do “puro jogo imaginativo real” que a define. De modo paradoxal, a morte e a vida, no que elas têm de natural e sobrenatural, encarnam na dinâmica ritualística estabelecida entre touro e toureiro, e é por isso que a tourada exige um pensar sobre o destino de todos os seres e sua inexorabilidade. Ao imaginar o animal desorientado, o touro sem toureiro, que quer ser toureado pela imensidão do mar, Alberti se obriga a refletir sobre as determinações que ordenam a existência, sobre a inevitabilidade da morte. Com efeito, o poeta se imbuí fortemente da concepção fatalista que perpassa a tauromaquia na cultura andaluza. Para Bergamín,

Solamente una trasmutación tan antigua de civilizaciones como la andaluza podía originar el toreo; sólo una sensibilidad secular tan honda y depurada podía extremar su pasión por la exactitud, por la inteligencia, hasta ese último afán clarividente, generándolo en un puro juego que asume, paradójico, la vida y la verdad: la vida verificada, sin temor, hasta la muerte (Bergamín 1994: 19).

As palavras do poeta e ensaísta remetem a uma operação já descrita neste artigo para falar do soneto. Permito-me parafraseá-las antes de voltar à célebre forma fixa de catorze versos: uma sensibilidade secular e depurada, que condensa paixão, exatidão e inteligência, vida e verdade. A emoção que passa pelo pensamento. O molde exíguo em que cabe a infinita mágoa humana. A recondução ao aprisco do Pai. A reflexão sobre a inexorabilidade da morte em uma forma sucinta e sóbria. Em uma palavra: o soneto.

No caso específico dessa peça de Alberti, sobrepõem-se as duas artes envolvidas, soneto e tauromaquia, exigindo do poeta o equilíbrio entre a lógica racional e a imaginativo-estética, a elaboração verbal e a potência simbólica. Desse modo, ainda que as circunstâncias imediatas permaneçam latentes, o âmbito atemporal e mítico a que foram conduzidas ao ganhar uma forma (o soneto) e um conteúdo (a tauromaquia) confere a elas um caráter universal. É em virtude desse tratamento que dá à morte e à dor que Alberti alcança o tom elegíaco. Não pelo acontecimento em si, mas pela maneira como o transfigura, dando corpo a uma elegia em sentido estrito:

El contenido de la lamentación poética nunca ha de ser pues una cosa exterior, sino siempre un objeto ideal interior; hasta cuando llora una pérdida real, debe primero transfigurarla en ideal. En esta reducción de lo limitado a un objeto infinito consiste propiamente el tratamiento poético. Así es que la materia exterior siempre resulta en sí misma indiferente, puesto que la poesía no puede emplearla tal como la encuentra, sino que le da dignidad poética únicamente por la transformación a que la somete (Schiller 1954: 66).

4. Considerações finais ou o que se traduz no soneto traduzido por Bandeira

O modo como Manuel Bandeira traduz o soneto de Rafael Alberti ao português chama a atenção, pois, na maior parte do poema, ele mantém a ordenação sintática e opta por vocábulos muito próximos sonoramente nas duas línguas. Vejamos:

O touro da morte

Negro touro saudoso de feridas
 Chifrando-lhe à água azul suas paisagens
 E revisando cartas e equipagens
 Aos trens que partem rumo das corridas:
 Que sonhas em teus cornos, que escondidas

Ânsias lhes arrebolam as viagens,
 Que sistema de regos e drenagens
 No mar ensaiam tuas investidas?
 Nostálgico de um homem com espada,
 De sangue femoral, gangrena feia,
 Já ninguém há a deter-te o passo forte.
 Corre, touro, ao oceano, investe, nada
 E a um toureiro de espuma e sal e areia,
 Já que intentas ferir, fere e dá morte
 (Bandeira 1993: 431).

Entre as palavras escolhidas por Bandeira que são muito próximas do espanhol, mas que não têm necessariamente um sentido que se reconhece de imediato no Brasil, encontram-se: “equipagens”¹², “corridas”¹³, “regos”¹⁴. A impressão de que o poeta pouco interveio ao elaborar a tradução parece ser proposital, como se desejasse diluir as diferenças entre as línguas e apontar o que nelas pode ser expresso de maneira quase idêntica. As pequenas mudanças servem mais à métrica do que propriamente ao sentido. Assim, Bandeira tira a atenção das especificidades e ressalta o caráter universal dos elementos: a morte, a dor, a inevitabilidade e o próprio soneto como forma cultivada em distintas tradições.

O que interessa ao poeta pernambucano é a maneira como o soneto oferece uma determinada “aprendizagem da morte” (Arrigucci Jr. 1990: 222). Dito de outro modo, como a “trama de pausas” e a “edificação com espaços reservados para que ali se instalem a reflexão e a autoconsciência” (Sterzi 2012: 170), que caracterizam o soneto, constituem lugares privilegiados para pensar sobre uma questão fundamental e especialmente importante para esse poeta, ocupado

¹² No uso mais frequente em espanhol, “equipaje” designa bagagem, o conjunto de coisas que se leva em uma viagem. Em outra acepção menos usada, pode designar uma tripulação. Em português “tripulação” é justamente o primeiro significado da palavra *equipagem*, enquanto a definição de “bagagem” aparece como um sentido secundário. (*Diccionario de la lengua española* e *Grande Dicionário Houaiss* – versões eletrônicas).

¹³ As “corridas” em espanhol designam a “Fiesta que consiste em lidar cierto número de toros en una plaza cerrada”. A palavra existe em língua portuguesa, mas com outras acepções que não essa (*Diccionario de la lengua española* e *Grande Dicionário Houaiss* – versões eletrônicas).

¹⁴ Em espanhol, “riego” é o substantivo que designa a ação de regar. Em português, existe um parentesco entre “regos” e “regar”, mas o substantivo não nomeia a ação, e sim o “sulco para escoamento de água; vala”. (*Diccionario de la lengua española* e *Grande Dicionário Houaiss* – versões eletrônicas).

desde sua primeira poesia de um “profundo sentimento do fim” (Arrigucci Jr. 1990: 214). E, como se observa em toda a sua trajetória, o tratamento da morte em poesia também constitui para Bandeira um exercício, um processo de maturação. Por exemplo, no poema “Profundamente”, de *Libertinagem* (1930), o poeta se empenha em uma meditação sobre a morte e, como revela a leitura de Davi Arrigucci (1990: 220), “Não é difícil perceber como Bandeira está livre do verbalismo sentimentalista” e como “A forma seca e elíptica” já se apresenta como “a marca de fábrica da simplicidade bandeiriana”.

Em verdade, o crítico demonstra tratar-se de um tema “cuja forma de tratamento implica (...) um meio de instaurar ou manter a familiaridade tradicional com a morte” (Arrigucci 1990: 225), experiência paulatinamente alijada da vida pública, tornada asséptica, controlada e despida de sua dimensão ritualística. Todas essas questões são fundantes para o Manuel Bandeira homem e poeta, na medida em que sua própria poesia nasce “da ameaça da morte iminente” (Arrigucci 1990: 225). Portanto,

pode-se avaliar a importância não só do aproveitamento de um tema como esse, casado à condição básica da experiência poética bandeiriana, mas também de toda a linha de reflexão que ele envolve como um fator essencial para a compreensão do sentido mesmo da poesia na existência desse poeta (Arrigucci 1990: 225, grifo do autor).

Considerados esses termos – a centralidade que a reflexão sobre a morte assume na poética de Bandeira, além de seu especial interesse pelos limites e alcances do soneto –, não parece ser equivocada inferir que o encontro com “El toro de la muerte” de Alberti significou muito para o poeta pernambucano. Como se viu, o soneto albertiano conjuga as demandas da forma fixa à potência simbólica da tauromaquia, valendo-se da maneira ritualística como essa arte confronta vida e morte e obriga a refletir sobre a inexorabilidade dos destinos dos seres vivos.

Assim, o que está em jogo na tradução de Manuel Bandeira não é a transposição linguística – e por isso ele quase não *traduz* os versos, num sentido estrito. Aqui “Traduzir é lidar com códigos, não, necessariamente linguísticos. Lida-se com códigos de existências” (Santana 2019: 74). O que está em jogo é a maneira única como um soneto pode *traduzir* um pensar sobre morte. Nele cabe a infinita mágoa humana, mas não é pretensão nem de Alberti nem de Bandeira exaurir

os significados dessa mágoa. Ela cabe no soneto como mágoa infinita que é.

A “aprendizagem da morte” que esse soneto oferece repousa no paradoxo da forma fixa e limitada que ampara o pensamento racional unida a um universo estético-simbólico irreduzível, como é a tauromaquia. Trata-se de *traduzir* o descomunal, o desconhecido em coisa delineável, não para desvendá-lo, mas para poder contemplá-lo, sabê-lo real, mesmo que dentro de um “puro jogo imaginativo”.

5. Bibliografia

- Alberti, Rafael (2003): *Poesía II*. Edición de Robert Marrast, Barcelona, Seix Barral.
- Arriguicci Jr., Davi (1990): *Humildade, paixão e morte*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Bandeira, Manuel (1986): *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- Bandeira, Manuel (1993): *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Barbosa, Marialva Carlos (2006): “Imprensa e poder no Brasil pós-1930”. Em *Em Questão*, Porto Alegre, v. 12, nº 2, pp. 215-234, jun./dez. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/23/8> [último acesso: 05/11/2023].
- Bergamín, José (1994): *El arte de birlibirloque*, Madrid, Ediciones Turner.
- Burke, Peter (2008): *O que é história cultural*. Trad. Sergio Góes de Paula, Rio de Janeiro, Zahar.
- Camilo, Vagner (2020): *A modernidade entre tapumes. Da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna*, Cotia (SP), Ateliê.
- Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*, Versión electrónica. Disponível em <https://dle.rae.es/> [último acesso: 05/11/2023].
- Fernandes, Aglaé (2014): *Poemas Traduzidos do Francês ao Português por Manuel Bandeira*, Florianópolis (SC), 2014. 159 p. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão.

- Gouvêa, Jaime Prado (dir) & Miranda, Marcelo (coord). *Suplemento Literário de Minas Gerais (2018): Alphonsus de Guimaraens Filho – O centenário de um poeta*, Maio de 2018, Disponível em https://issuu.com/suplementoliterariodeminasgerais/docs/especial_alphonsus [último acesso: 05/11/2023].
- Grande Dicionário Houaiss*, Versão eletrônica. Disponível em https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#8 [último acesso: 05/11/2023].
- Holanda, Sérgio Buarque de (1986): “Trajetória de uma poesia”, em M. Bandeira (1986): *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, pp. 13-25.
- Letras e Artes – Suplemento de A Manhã* (1948): Ano 3, número 90, Rio de Janeiro, 04 de julho de 1948. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/letras/114774> [último acesso: 05/11/2023].
- Letras e Artes – Suplemento de A Manhã* (1948): Ano 3, número 91, Rio de Janeiro, 11 de julho de 1948. Hemeroteca Digital Brasileira <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/letras/114774> [último acesso: 05/11/2023].
- Lopes, Eldinar Nascimento (2016): *Fluxo e refluxo Rio-Belém: a presença de poetas-tradutores modernistas nos suplementos literários letras e artes (1946-1954) e arte-literatura (1946-1951)* (2016): 150 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Belém.
- Lopes, Eldinar Nascimento & Guerra Leal, Izabela Guimarães (2017): “A contribuição da tradução no suplemento literário Letras & Artes (1946-1954)”, *Literatura: teoria, história, crítica* 19.2, pp. 259-273. Disponível em <https://www.redalyc.org/journal/5037/503753965011/movil/> [último acesso: 05/11/2023].
- Mafra, Betânia Siqueira (2009): *Alphonsus de Guimaraens Filho: um intelectual em tempos modernos* (278f). Teoria da literatura. Poéticas da modernidade. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Belo Horizonte.
- Mello e Souza, Gilda & Candido, Antonio (1993): “Introdução”, em M. Bandeira, (1993): *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, pp. 3-17.

- Moura, Murilo Marcondes (2001): *Manuel Bandeira*, São Paulo, Publifolha.
- Ricœur, Paul (2012): *Sobre a tradução*. Trad. Patrícia Lavelle, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Santana, Tiganá (2019): “Tradução, interações e cosmologias Africanas” *Cadernos de tradução*, v. 39, nº esp., set-dez, pp. 65-77. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39nespp65/42140> [último acesso: 05/11/2023].
- Schiller, Friedrich (1954): *Poesía ingenua y poesía sentimental y de la gracia y la dignidad*. Trad. Juan Probs y Raimundo Lida, Buenos Aires, Hachette.
- Sterzi, Eduardo (2012): “Da voz à letra”, *Alea*, (jul-dez, 2012), v. 14/2, p. 165-179. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/alea/v14n2/02.pdf>. [último acesso: 05/11/2023].
- Rocha, Fátima (2011): “Itinerário de Pasárgada, de Manuel Bandeira: o escritor-leitor em sua oficina poética”, em *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC*, UFPR – Curitiba, Brasil, pp. 1-11. Disponível em <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/T0606-1.pdf> [último acesso: 05/11/2023].

O passeio duplo de Jorge de Lima, leitor de Pascoaes

The *double tour* by Jorge de Lima, Pascoaes reader

Vagner Camilo

Universidade de São Paulo (USP)

vcamilo@usp.br

<https://orcid.org/0000-0003-2528-5850>

Data de recepção do artigo: 10-11-2023

Data de aceitação do artigo: 03-12-2023

Resumo

Este artigo deriva de uma investigação em curso sobre a rede de relações do poeta brasileiro Jorge de Lima em Portugal, bem como sobre a recepção poética e a crítica de sua obra nesse país. Do acervo inventariado, a presente abordagem detém-se, por ora, apenas em uma carta, até então desconhecida, enviada por ele a Teixeira de Pascoaes, cuja obra é evocada pelo diálogo intertextual presente em um pequeno ciclo de poemas do poeta brasileiro. A carta, entretanto, ocupa-se de um livro em prosa do escritor português: *Duplo passeio*, por um longo tempo relegado ao esquecimento em seu próprio país natal, apesar dos méritos literários que o missivista brasileiro soube bem reconhecer tão logo publicado.

Palavras-chave: Jorge de Lima, Teixeira de Pascoaes, interlocuções luso-brasileiras, itinerâncias.

Abstract

This article stems from an ongoing investigation into the network of the Brazilian poet Jorge de Lima's relationships in Portugal, as well as the poetic reception and criticism of his work in that country. Among the cataloged collection, this approach is focused, for now, on a previously unknown letter sent by him to Teixeira de Pascoaes, whose work is evoked through an intertextual dialogue in a small cycle of poems by the Brazilian poet. However, the letter deals with a prose book by the Portuguese writer: *Duplo passeio*, long relegated to obscurity in its own native country, despite the literary merits that the Brazilian correspondent recognized soon after its publication.

Keywords: Jorge de Lima, Teixeira de Pascoaes, Portuguese-Brazilian dialogues, itineraries.

1. Itinerário de uma investigação

Este artigo tem caráter mais propositivo do que interpretativo e relaciona-se com uma pesquisa em curso sobre a circulação da criação do poeta, romancista e pintor modernista brasileiro Jorge de Lima (1893-1953) em Portugal. Investiga-se não só sua recepção poética e crítica, mas também a rede de relações que ele estabeleceu naquele país. Além disso, interessam suas contribuições efetivas para periódicos e outros veículos portugueses de difusão de ideias políticas e estéticas, bem como de criações artístico-literárias. Sua presença literária em Portugal, embora reconhecida por Arnaldo Saraiva, jamais chegou a ser sistematizada e investigada a fundo, considerando não apenas os dados circunstanciais, mas as ressonâncias em camadas mais profundas da obra jorgiana e, mesmo, das de alguns de seus interlocutores portugueses. Em uma estada na Universidade de Coimbra, foi possível reunir *corpus* expressivo dessa presença, na forma de correspondência, resenhas, entrevistas, ensaios, edições portuguesas da obra jorgiana, antologias, recolhas e registros de outra natureza.

Em uma visada mais ampla, a relevância desta investigação reside no desejo de contribuir para o redimensionamento das relações ou transferências culturais persistentes entre os dois países, compreendidas não de acordo com uma lógica suplantada de dependência e subalternidade da produção literária brasileira em relação a um centro europeu, mas inscritas em uma trama bem mais complexa de trocas e apropriações mútuas, promovidas por redes de sociabilidade e diversas formas de intercâmbio transatlântico¹.

¹ Nesse sentido, os resultados alcançados com a investigação em Portugal (viabilizada por bolsa CAPES/Print para Pesquisador Visitante Sênior) possibilitaram desdobramentos em novo projeto, este sim de cunho interpretativo, que integra outro grupo de pesquisa. Trata-se do projeto coletivo de uma rede internacional de pesquisadores, intitulado *Geografias Culturais Ibero-Americanas: Paisagens, Contato, Linguagens*, que foi contemplado pelo Edital Universal do CNPq (Chamada nº. 18/2021). Tal rede agrega especialistas de estudos linguístico-literários lusófonos e hispânicos preocupados em investigar como transferências pós-coloniais reconfiguram antigos vínculos de subalternidade entre espaços centrais e periféricos no mundo ibero-americano, adotando assim uma perspectiva transnacional, transcontinental e transdisciplinar, que possibilite reconsiderar o arquivo linguístico-literário e as relações culturais assimétricas no amplo espaço ibero-americano.

Embora seja conhecido o diálogo produtivo instituído por Jorge de Lima com a tradição literária portuguesa, sobretudo em sua "lírica final" (Andrade 1997), pouco se tratou da irradiação de sua obra, bem como de sua recepção crítica, menos ainda da poética, em Portugal. No mais das vezes, o estudo dessas interlocuções tem caminhado por uma só via: a da *pervivência*² camoniana em *Invenção de Orfeu* (1952). Apesar de a reflexão em torno do diálogo com Camões presente no grande e derradeiro livro jorgiano ter caminhado bastante, ela contaria com alcance mais amplo se considerada a partir das trocas efetivas instituídas entre o autor de *Invenção* e um grupo notável de poetas e críticos portugueses.

Os intercâmbios, aliás, datam de muito antes. Vale lembrar a esse respeito a observação de Saraiva, que inaugurou os mapeamentos sobre as interlocuções literárias luso-brasileiras ativas e persistentes inclusive em contexto modernista, ainda que importantes críticos e historiadores brasileiros tenham sustentado o contrário. Mesmo um crítico arguto como Antonio Candido – ao tratar do "diálogo com Portugal" na "dialética do cosmopolitismo e do particularismo" que definiria, segundo ele, a dinâmica da Literatura Brasileira – chegou a afirmar, peremptoriamente, em 1950, a gradual e decisiva desvinculação com a antiga matriz lusitana em dois momentos decisivos de mudança de rumo, revitalização da inteligência brasileira e culminância da referida dialética: o Romantismo e o Modernismo. Em suas próprias palavras, "enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente: o diálogo perdera o mordente e não ia além da conversa de salão. Um fato capital se torna deste modo claro na história da nossa cultura; a velha mãe pátria deixara de existir para nós como termo a ser enfrentado e superado" (Candido 2006: 117-119)³. Ao que parece, se deixou de existir nesses termos, nem por isso chegou a ser completamente anulada, como bem comprovam documentos e registros de interações efetivas entre modernistas brasileiros e portugueses no extenso inventário promovido por Saraiva (2004). A

² Neologismo empregado por Haroldo de Campos na tradução do conceito benjaminiano de *Fortleben*. "De *pervivência* se trata: *Fortleben*, como diz Walter Benjamin quando fala da sobrevivência das obras literárias para além da época que as viu nascer" (Campos 1989: 59).

³ Uma discussão polêmica com essa interpretação de Antonio Candido foi promovida Baptista (2005) ao tratar do ensino de Literatura Brasileira em Portugal.

partir dele, um número expressivo de ensaios, teses e pesquisas acadêmicas tem comprovado a persistência inegável desse diálogo luso-brasileiro em contexto modernista.

No que tange ao caso de Jorge de Lima, que interessa particularmente aqui, diz o mesmo Saraiva, na apresentação de uma carta do poeta brasileiro ao crítico português Adolfo Casais Monteiro:

Está por fazer a história das relações de Jorge de Lima com Portugal ou com a cultura portuguesa. E ela de modo algum se afigura desprovida de interesse, quer para portugueses, quer para brasileiros, quer para africanos de língua portuguesa; porque, além do mais, Jorge de Lima influenciou decisivamente, tal como Manuel Bandeira e Cecília Meireles, a poesia portuguesa, cabo-verdiana, são-tomense e angolana dos anos 30 e 40; que essa influência não cessou nos anos posteriores, quando passaram a ouvir-se mais as vozes de Drummond e de João Cabral, prova-o abundantemente a poesia de Ruy Belo; e não é necessário citar outros nomes (Saraiva 1979: 61).

Mesmo julgando dispensável citar outros nomes, o fato é que Saraiva não deixa de promover brevemente, dentro do possível nos limites de uma apresentação, o primeiro rastreamento de obras, revistas, suplementos e documentos diversos que atestam essa circulação jorgiana em Portugal, encetando a tarefa de escrita da história ainda por fazer dessas relações.

De minha parte, já ensaiara algo do percurso inverso, buscando trazer uma contribuição ao diálogo de Jorge de Lima com o legado português em livros anteriores a *Invenção de Orfeu*. Em particular, detive-me, primeiramente, na investigação das repercussões portuguesas presentes na gênese do projeto e de alguns poemas de *Livro dos sonetos* (1949). Tais presenças não haviam sido, até então, objeto de interpretação e delas me ocupei mais detidamente em dois estudos, nos quais abordei o diálogo de Jorge de Lima com Camões e outros nomes da tradição poética portuguesa nesse livro de 1949, que também integra sua lírica final. O próprio "camonianismo" (Cunha 1974: 159-164) de Jorge de Lima anterior à *Invenção de Orfeu*, como busquei demonstrar, vinha tanto pela apropriação direta do grande poeta luso, quanto pela intermediação de leituras do legado deste por Teixeira de Pascoaes e outros nomes da Renascença Portuguesa e do Presencismo.

Propunha-me então a romper com a velha lógica das influências, que caminhava em uma só via, impondo, assim, a recepção passiva, e pensava em diálogos mais vivos e dinâmicos, de mão dupla, haja vista

as interações de Jorge de Lima com os presencistas. O histórico do livro de 1949 é expressivo dessa interlocução luso-brasileira. Marco do giro neoclássico dominante na lírica brasileira do período e, nesse sentido, visto como preâmbulo⁴ da *Invenção de Orfeu*, de 1952, o *Livro dos Sonetos* foi estampado, muito a propósito, pela editora Livros de Portugal S.A., sediada no Rio de Janeiro e responsável pela publicação tanto de modernistas brasileiros já entronizados, quantos dos *novíssimos*, pertencentes ou não à denominada Geração de 45, ao lado de nomes de prestígio na cultura portuguesa moderna. Editou, assim, Vinicius de Moraes (*Livro de Sonetos*), Cecília Meireles (*Romanceiro da Inconfidência*) e Mario Faustino (*O homem e sua hora*), além de Afonso Félix de Sousa e Darcy Damasceno entre outros brasileiros, ao lado de portugueses como David Mourão-Ferreira, Maria da Saudade e Jaime Cortesão.

Dentro desse espírito de congraçamento, ainda no caso do *Livro de Sonetos*, a interlocução estritamente lusitana de Jorge de Lima estende-se da edição à dedicatória, que saúda grandes nomes portugueses da poesia e da crítica modernas, nomeadamente presencistas, entre os quais Adolfo Casais Monteiro, Alberto de Serpa, Carlos Queiroz, João de Barros, José Osório de Oliveira, José Régio, Maria da Saudade Cortesão e Vitorino Nemésio. De todos eles, encontrei provas de contato efetivo por meio de cartas constantes dos espólios portugueses. Entre os homenageados na dedicatória, vale especial destaque para o próprio editor, Jaime Cortesão, que, como crítico, historiador e antologista do *Cancioneiro Popular* (1914), ocupou-se de praticamente todos os temas portugueses que despontam no livro de 1949, explorados, todavia, com liberdade poética por Jorge de Lima. Além do editor, outro homenageado era João Gaspar Simões que, três anos depois, prefaciaria a bela edição de *Invenção de Orfeu* pela mesma editora, com capa e vinhetas da artista plástica polono-brasileira Fayga Ostrower, e que foi o primeiro a reconhecer na obra final do poeta brasileiro “o lugar de uma renovação da semântica e da imagística da poesia em língua portuguesa” (Andrade 1997: 88).

Dos estudos realizados antes da pesquisa em acervos portugueses – e sem o respaldo ainda de cartas e demais registros documentais –, o primeiro deles, intitulado “Molhado de Dois Rios:

⁴ Sem que essa condição preambular, conforme demonstro no ensaio, comprometa a autonomia e mérito particular do livro, a ser compreendido com independência, como uma unidade estruturada.

Lima e Mundaú", integra um capítulo mais amplo ("Sôbolos Rios, Sôbolos Oceanos: Do Marão ao Mundaú e ao Arpoador. Lima e Meyer"), em que examino a reposição do diálogo com Portugal, ilustrada pela poesia de Jorge de Lima e pela de Augusto Meyer, no contexto de conversão neoclássica da moderna lírica brasileira do segundo pós-guerra (Camilo 2020). Analiso o ciclo de sonetos jorgianos que trata do "avô marão nevado", da avó fiandeira (cujo trabalho manual serve de analogia à urdidura tramada pelo neto como poeta, tecendo e ligando os três poemas pelo fio da memória) e do pai, figura decisiva na iniciação camoniana do menino em *Invenção*, na leitura das "páginas de insânia" do episódio de Inês de Castro.

Era louco e era poeta o sepultado.
 Dei-lhe a rosa de cinzas: tinha tido
 pai no Nordeste e avô marão nevado.
 O novelo da avó em fio comprido
 ligado a outros avós. De monte nado,
 molhado de dois rios, foragido
 de relicário em ouro profanado.
 Tudo em luso e Nordeste havia sido.
 Que roteiro fiel sobolos oceanos,
 que outra cosmorama mais gajeira!
 Votado a D. Dinis foi trovador,
 escreveu cancioneiros trasmontanos,
 casou-se com uma ondina que era freira,
 certo é meu duplo; oferto-lhe uma flor
 (Lima 1949: 147).

Chama a atenção nesse ciclo a geografia afetiva traçada pelo poeta em função de sua genealogia, que parte da serra portuguesa do Marão e faz confluír as águas do rio lusitano Lima (simulando a associação com o nome de família) para as do rio Mundaú, na província natal (Alagoas) do poeta brasileiro:

Virado para o Marão o avô morrido
 e o pai nesse Nordeste sepultado.
 Rio Lima e Mundaú. O filho nado,
 em limo e sal de mar sobrevivido
 (Lima 1949: 113).

Na recriação poética dessa ancestralidade, Jorge de Lima opera com topônimos, que, aliás, não se situam exatamente na mesma região de Portugal, mas são carregados de ressonâncias simbólicas e literárias.

Talvez nem tanto no caso do rio Lima, de todo modo decantado em versos desde Diogo Bernardes. Já a referência reiterada aos altos cerros do Marão parece mirar a paisagem solene de Teixeira de Pascoaes (1877–1952), que envolve uma questão identitária, tendo em vista a teoria da saudade como Espírito ou alma portuguesa formulada pelo autor de *Marânus*. Ou seja, do Marão enquanto sublimação do Mar, da aventura espiritual como continuação natural da marítima, simbolizando o português como um povo “de coração marítimo e serrano”, povo “nascido na montanha / E perdido no mar tempestuoso”, mas que a ela tem de voltar para reencontrar sua alma (Sá 1992: 204). O próprio jogo de Pascoaes com o vocábulo *Mar/Mar-ão*, para afirmar que um está contido no outro, o Mar na Montanha, pode não ter passado despercebido por Jorge de Lima. Essa alusão deliberada se faz mais no sentido de assinalar, no caso do poeta alagoano, a impossibilidade ainda maior de reencontro com essa alma serrana **original** (e, portanto, com sua ancestralidade trasmontana) de que, desde as navegações, se acha apartado o próprio português.

Ainda em matéria de intertexto, meu ensaio explora a alusão, no livro de 1949, às "Redondilhas de Babel e Sião" na imagem dos “sôbolos rios e sôbolos oceanos”, que vai se repetir em dois sonetos afins. As citações do poema camoniano abrem e fecham cada peça. Camões tanto pode ser identificado ao “duplo-mor” da quadra inicial, quanto ao “modelo” do terceto final.

Vamos, meu duplo-mor às Índias e ao
país do Preste-João desconhecido.
Partamos em ignorada rota blau
por mar de Páscoa sob o céu renhido.
Olha-me a face: acaso essa ébria nau
não tem velame e tempo, nem olvido?
Acaso essa aventura não tem vau
ou árduo Cabo-Não inadvertido?
Já preparaste a treva e o pesadelo,
a mão sob a cabeça, o óleo profundo,
o rei de Calicute e o de Melinde?
Ah! a nau opaca em sombra e seu modelo
vão desvendar a ausência desse mundo
em que a poesia a túnica não cinde
(Lima 1949: 141).

São por demais evidente as referências à épica lusíada,

notadamente na menção a topônimos e ameaças naturais, desafios e limites intransponíveis (como o árduo e inadvertido Cabo-Não, considerado o *non plus ultra*, além do qual a navegação seria impossível), que marcam a rota de viagem de Vasco da Gama, desde as balizas da aventura na costa de África até o Extremo Oriente, entre Melinde e Calicute. Isso sem desconsiderar a “rota blau por mar de Páscoa”, lembrando que o Gama chegou à barra de Melinde na data das celebrações pascais, com os navios todos embandeirados para a solenidade do dia.

Também se evidencia aí a convergência entre Camões e Rimbaud (“ébria nau”), depois explorada mais enfaticamente em *Invenção de Orfeu*. De igual modo, como no livro de 1952, os signos de negatividade marcam a empreitada poética traduzida pelas famigeradas metáforas náuticas: o céu renhido, a treva, o pesadelo e a sombra, recorrente no livro de 1949 (cf. Andrade 1997), acompanham a “ignorada rota” (signo evidente da desorientação ou incerteza quanto à sua destinação poética, assim como o desvio da rota cabralina rumo às Índias, que **por acaso** resultou na descoberta do Brasil⁵) da “opaca nau” que, em diálogo com seu modelo camoniano, busca em vão “desvendar a ausência desse mundo / em que a poesia a túnica não cinde”. Vale chamar a atenção para a ambivalência final decorrente do hipérbato: o que não é cindida, poesia ou túnica (retomando a imagem da túnica de Cristo empregada em livro anterior, *A Túnica Inconsútil*, sem emendas ou falhas, a “única que não se pode dividir”)? A forma interrogativa no diálogo do eu lírico com seu duplo-mor reitera a incerteza da empreitada poética e o grande risco de fracasso (Camilo 2020: 431-443).

Em um segundo ensaio, desdubro aspectos enunciados no primeiro, examinando sonetos que, dentro do imaginário cristão mobilizado por Jorge de Lima, exploram mitos bíblicos e lendas religiosas com enraizamento na tradição culta e popular portuguesa. É o caso do poema dedicado à lenda de Santa Iria, que circulou em infinitas versões, em xácaras ou romances ao longo dos séculos, sendo

⁵ Evidentemente, o poema alude à narrativa da descoberta do Brasil há muito contestada: a de que a esquadra de Pedro Álvares Cabral, incumbida de consolidar a nova rota comercial de então, ligando a Europa à Índia, foi surpreendida por ventos fortes e violenta tempestade ao buscar contornar o continente africano e dobrar o Cabo da Boa Esperança. Isso obrigou a esquadra portuguesa a um ajuste de rota, distanciando-se da costa de África e, acidentalmente, aportando em terras desconhecidas, das quais tomou posse e que viriam a compreender o território brasileiro.

das mais antigas composições não só de Portugal, mas de toda a Península Ibérica, como já notava Garrett nos capítulos de *Viagens na Minha Terra*, quando trata da viagem a Santarém. Afora as inúmeras versões peninsulares, de que dão notícia, por exemplo, Teófilo Braga, Pires de Lima e (no caso da Espanha) Menéndez y Pelayo, há outras tantas que cruzaram o Atlântico e se difundiram, com variantes, de Norte a Sul do Brasil, alcançando ainda a vizinha Argentina. Fala sobre elas, no caso do Brasil, Câmara Cascudo em nota à variante recolhida por Sílvio Romero (1985: 67). Possivelmente, Jorge de Lima conheceu diversas versões, como as recolhidas por Pereira da Costa no *Folclore Pernambucano*.

Em termos de mito bíblico, há mais um soneto do livro de 1949 cuja interpretação detém-se no diálogo de Jorge de Lima com a grande reescrita camoniana do episódio bíblico de Jacó, Raquel e Lia. O soneto camoniano já havia sido emulado em *A Túnica Inconsútil* (1939), nos versos de “O Poeta Jacó”, dedicado a outro de seus conhecidos intérpretes portugueses: Manuel Anselmo. A delegação da voz a Jacó, que se limita aos dois versos do monólogo final no soneto camoniano, estrutura todo o poema jorgiano. Aproximando o relato bíblico da convenção da poesia pastoral, Jorge de Lima ainda converte o pastor do *Gênesis* em poeta, flagrado a interpelar diretamente o sogro. O traço diferencial, muito particular da visão jorgiana do famoso triângulo amoroso do *Gênesis* é o destaque dado à sempre preterida Lia, que sai dos bastidores para ganhar a cena. Não que Raquel e o amor imenso de Jacó por ela desapareçam: eles são reafirmados, mas ao mesmo tempo transpostos para – ou realizados em – Lia.

Outros aspectos são explorados em ambos os ensaios, mas o exposto parece suficiente para dimensionar o encaminhamento dado à investigação em curso. Quando do levantamento das fontes para a redação de tais ensaios, já percebia a necessidade de a pesquisa ser desdobrada no sentido de pensar a leitura e a acolhida de tais obras em Portugal, bem como os diálogos que as prepararam e as sucederam. Além de José Régio e dos presencistas, outras tantas vozes lusitanas ecoavam no livro, desde os paratextos até a trama intrincada dos versos pelo requintado jogo intertextual. Em vários momentos, percebe-se que o provável horizonte de *endereço* (nos termos de Culler, 2015) dos poemas jorgianos compreendia não só o leitor culto, mas particularmente aquele inteirado da referida produção lírica portuguesa, a erudita e a popular, muitas vezes confundido, sobremodo, com o leitor d'além-mar. É esse horizonte de leitura um

dos aspectos que se objetiva examinar, uma vez inventariada a recepção portuguesa do poeta alagoano.

2. Da geografia física à cerebral – passeios duplicados do autor, multiplicados pelo leitor

Desdubro aqui algo do proposto com base no material recolhido em Portugal. Uma das grandes surpresas durante a pesquisa em espólios, em particular da Biblioteca Nacional (BNP), ajudou a consolidar o que era até então uma hipótese de diálogo com Teixeira de Pascoaes. Trata-se de uma carta endereçada pelo poeta alagoano ao autor de *Marânus*:

Rio, 28 de setembro de 1942.

Teixeira de Pascoaes.

AMARANTE

PORTUGAL

Meu caro e singular "globe-trotter".

Venho mais do que agradecer-lhe o volume delicioso que me mandou: venho dizer-lhe, sobretudo, que fiz excelente volta do "passeio duplo" que me proporcionou.

Primeiro ver Vila-Real, por Chaves, a insigne "Aqua Flaviae" que deu de beber à velha Loba... Pela estrada de Braga, pelo panorama ideal do Gerês, pelo Lanhoso, por [F]afe⁶ e, afinal, por Amarante, onde, como aquele doce Títilo, um grande e admirável poeta proclamara que o "ócio é dom divino". Depois pela geografia cerebral que nos abriu com os seus paradoxos e os seus achados de literatura e de ciência que, são, na verdade, dignos da sua fama.

Não quero discutir com você nenhum conceito que tivesse encontrado merecedor de alguma glosa. Convivi, demoradamente, através de suas 241 páginas, com o seu espírito, com sua cultura – diria melhor, – e tenho ainda a impressão que ainda viajo em sua companhia. Não viajo, como você, de automóvel, porque o racionamento da gasolina me levou a recolher o meu "bucéfalo" de aço, para que os nossos aviões (você disse que o automóvel gerou o avião) possam beber bem e desabar em cima de Hitler, de Mussolini e do valete de

⁶ Consta "Jafe" na carta. No mais, reproduzo fielmente o dactiloscrito constante de parte microfilmada do espólio do escritor amarantino depositado na Biblioteca Nacional de Portugal, mas atualizei a ortografia.

ambos, seu vizinho aí do lado, com cara de pau-d'água. Você, em 1640, quando mataram Miguel de Vasconcelos, porque não chegaram a Madri e não tomaram logo conta daquilo? Ao menos esse mesquinho lugar-tenente dos fantoches não estava agora sujando a Península. Mas bem. Seu livro agradou-me muitíssimo. A sua prosa e o seu espírito largo, através da História e da geografia portuguesa, fizeram-me recordar velhos aspectos da terra que tanto desejo ver e sentir.

Você fala de casas com chapéu de palha. Como eu acharia bom, no meio delas, ter saudades das casas de chapéu de palha que tenho também por aqui!

Xavier de Maistre passeou ao redor do seu quarto. Rousseau deu passeios filosóficos. Você passeou mesmo. Mas nos deu o que os dois grandes passeadores que o precederam não nos deram: impressões do tempo de ontem e de hoje, da sua terra e da terra dos outros, como ninguém ainda fez.

A vilegiatura literária dá para fazer outra biblioteca de Sardanápalo. Seu livro seria reclamado, se me nomeassem o bibliotecário mágico para dirigi-la. Enquanto espero essa nomeação venturosa, quero mandar-lhe o meu abraço.

Muito sinceramente seu

Jorge de Lima

Fig. 1: Reprodução da carta de Jorge de Lima a Teixeira de Pascoaes de 28/09/1942. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal

O livro em questão é *Duplo Passeio*, publicado no mesmo ano de 1942 de que data a carta de agradecimento pelo envio de um exemplar. António Cândido Franco diz que esse livro de Pascoaes “representa fase de perfeita maturidade da elocução, com uma frase desenvolta e inspirada, conceituosa, mas cujo sentido recai a maior parte das vezes na prosódia, num meneio encantatório e castigado (...)” (Franco 2014: 89). Possui um relevo “visionário”, sem

(...) termo de comparação com o que até então se escrevera em prosa portuguesa. O vigor e a excepção de uma prosa como a de *Duplo Passeio* (...) deve-se antes de mais a uma emancipação total da linguagem de referentes lógicos (tempo, lugares e personagens), que são os que aparecem na primeira parte do livro — uma ida e volta de automóvel com o poeta Ângelo César e o escultor António Duarte de Amarante a Chaves e Travassos —, e à introdução a um duplo do mundo, que é exaustiva e parodicamente tratado na segunda parte do livro, a mais longa e que o autor reconhece no «Epílogo» ser a mais importante (Franco 2014: 89, 90).

Na falta de um paralelo possível na tradição local, Franco recorre a outras referências fora da cultura portuguesa a fim de precisar a excepcionalidade de *Duplo Passeio*, um “livro ao modo de Burroughs sem haver Burroughs” (Franco 2014: 90).

As alucinações que constituem a segunda parte do livro — e que são a introdução e a persistência até ao esgotamento a um mundo que só tem por função lacerar a lógica do primeiro — e onde se destacam pelo radicalismo levado à exaustão um Jesus borracho, apologista do moscatel, e uma orgia de *dancing* nocturno numa venerável catedral gótico-medieval, estão ao nível das alucinações de *Junkie* (1953), de *Naked Lunch* (1963) e de outras mais recentes, como as que aparecem em *Cities of the Red Night* (1981), que são o único paralelo possível com a prosa de *Duplo Passeio* (Franco 2014: 90).

Apesar de admirável, registra Franco em 2014 que o livro de Pascoaes “não teve (...) até hoje a recepção merecida” (Franco 2014: 90), sequer motivando “uma única apreciação crítica na imprensa” quando de seu aparecimento.

Que dizer em 1942 — quando o que se pedia à prosa literária portuguesa era um ideal de reportagem — de um livro em que Cristo se emborrachava, um automóvel a deslizar na Terra se transformava num camelo a andar na Lua, uma rapariga de 11 anos apresentava os seios mais envelhecidos que os de uma velha mendiga, e onde os dignatários da Igreja Católica e os seus crentes levavam aos ombros numa procissão de província um casal de Diabos, numa cena que é talvez a única que na poesia portuguesa deste século ombreia com a moderníssima Procissão do Corpus Christi do conterrâneo Amadeo de Souza Cardoso? A segunda edição do livro, estampada em conjunto com *A Beira (Num Relâmpago)*, o que talvez tenha contribuído para o seu apagamento, não mereceu mais encómios nem foi menos sonogada que a anterior. A terceira (...) não ascendeu aos cimos das vendas, como lhe competia, nem teve uma recepção crítica mais que frívola (Franco 2014: 90, 91).

Fora de Portugal, entretanto, *Duplo Passeio*, traduzido em 1948 para o alemão, circulava “em folhetins numa revista da zona russa de Berlim” (Franco 2014: 91). Como diz Franco, o livro “pertence àquela parte da obra de Pascoaes, maioritariamente constituída pelas três primeiras biografias, que enquanto era negligenciada em Portugal acumulava na Europa Central camadas de leitores, que chegaram para esgotar em poucos anos quatro edições holandesas de *São Paulo*” (Franco 2014: 91).

A única voz a quebrar o silêncio dos portugueses em relação ao livro pascoalino foi a da “escritora de pulso forte que é Agustina Bessa Luís” (Franco 2014: 91), que confessou a respeito:

O livro que tenho ao pé é um dos mais significativos exemplos do humor e do génio de Pascoaes. Chama-se *Duplo Passeio* (...) O livro é maravilhoso de graça e filosofia etérea, muito ao estilo de Pascoaes. E tem momentos de riso que são como contas de padrenossos num rosário de poesia franca. (...) Este Pascoaes é bem o meu padrinho nas letras. Alegro-me disso. E vou com ele no passeio a Travassos, no Verão eterno de um lirismo colectivo (*Diário de Notícias* de 2 de Outubro de 1993, *apud* Franco 2014: 91).

A confissão de Bessa-Luís, de “que a sua prosa é afilhada da de *Duplo Passeio* faz mais pelo livro que os vários milhares de leitores que hoje não tem”, diz Franco, para quem a excepcionalidade do livro de 1942 equipara-o em “importância na prosa portuguesa do século XX (...) à de *Viagens na Minha Terra* na prosa portuguesa do século XX” (Franco 2014: 91).

A reprodução quase integral do ensaio de Franco justifica-se pelo que evidencia da agudeza de Jorge de Lima ao reconhecer o mérito excepcional do livro de Pascoaes, sem acolhida em seu próprio país à exceção louvável de Agustina Bessa-Luís. Vale enfatizar que o reconhecimento por parte de Jorge de Lima se deu no calor da hora, quando da publicação do livro em 1942. É o próprio Franco quem admite tal fato ao também surpreender, no espólio do escritor de Amarante na BNP, a carta inédita do brasileiro, reproduzindo-a na íntegra e considerando-a “uma arguição de peso”. Diz ainda mais sobre

(...) a carta inédita de Jorge de Lima (1893-1953), autor de *Invenção de Orfeu* (1952), que Murilo [Mendes] disse ser «o máximo documento literário da natureza barroca do Brasil», a Pascoaes, sobre *Duplo Passeio*. Trata-se de testemunho magistral, mormente pelo aspecto cívico e político, mas que nos interessa aqui pela saborosa reclamação do livro para moderna biblioteca universal dos livros essenciais, versão hodierna da de Sardanapalo. Quantos livros podem aspirar a uma tal selecta? (Franco 2014: 92).

Em que se ressalte o pioneirismo da apreciação crítica do poeta brasileiro como leitor de um livro desprezado em seu próprio país de origem, não é, todavia, intento de Franco avançar no teor da argumentação de Jorge de Lima para justificar o mérito do livro pascoalino. Ademais, como se viu, Franco prefere, com o endosso do escritor, enfatizar a novidade trazida pela segunda parte do livro – a do

passaio “cerebral”, conforme diz Jorge de Lima, por oposição ao físico, da primeira parte. Para tanto, busca os termos de comparação em contexto espacial e temporal bem distante e posterior à publicação de *Duplo Passeio*, certamente com o intuito de reivindicar o reconhecimento da excepcionalidade de uma obra por tanto tempo preterida em Portugal, evidenciando seu caráter antecipador – e talvez pouco apreciado justamente porque adiante de seu tempo.

Já no que diz respeito particularmente à primeira parte, o livro de Pascoaes parece se inscrever em uma linhagem literária que Jorge de Lima identificou de pronto. Na verdade, antes de identificá-la, o missivista remonta, no terceiro parágrafo da carta, a um momento da Antiguidade clássica dos mais decisivos para a tradição poética ocidental, quando também percorre por meio da imaginação a vilegiatura literária de Pascoaes entre Vila Real, Chaves, Gerês, Lanhoso, Braga, Fafe e Amarante. Na carta, Jorge parece se referir diretamente à cidade natal de Pascoaes, mas em várias dessas cidades no trajeto descrito encontram-se vestígios arqueológicos, quando não edificações ou ruínas, do período romano. A ponte mais explícita com o passado se faz também sobre outra, esta literal: a Ponte de Trajano, sobre o rio Tâmega em Chaves, “a insigne *Aqua Flaviae* que deu de beber à velha Loba”, diz o missivista, e que lhe suscita a lembrança da primeira égloga daquele que, por coincidência, também traz Marão no nome. Pela evocação desse poema de Virgílio, Jorge de Lima aproxima *Duplo passeio* do gênero pastoral, recorrendo à livre associação de que tanto se vale o escritor amarantino em sua prosa poética. A passagem do diálogo entre os pastores, em que o ócio figura como dom divino aos olhos do afortunado Títiro (vivendo em situação bem diversa da do expropriado Melibeu), vem à mente quando, no percurso da viagem que torna o tempo livre fonte produtiva necessária à criação⁷, Pascoaes e os companheiros chegam a nesse outrora importante centro urbano da província romana da *Gallaecia*, fundado a partir de uma *mansio* da via XVII do Itinerário de Antonino ligando a Bracara Augusta à Astúrica,

⁷ Muito a propósito, Curtius (1975: 269-276) fala da primeira égloga das *Bucólicas* como “la clave de la tradición literaria europea”, transfigurando a herança grega de Teócrito e o motivo poético da época helenística que fez do ofício de pastores um “marco sociológico” para dar representação à ocasião e ao tempo livre necessários à criação do poeta. Pelo trecho virgiliano citado, Jorge de Lima certamente tinha em mente, como ocorre em outros momentos de sua obra, a tradução brasileira oitocentista das *Bucólicas* feita por Odorico Mendes.

e conhecido pelas termas medicinais criadas à época de Vespasiano e da dinastia flávia e pelas aras remanescentes, incluindo um ninfeu.

Depois dessa evocação da pastoral clássica, o leitor-crítico de além-mar (para quem, evidentemente, toda leitura é uma forma de viagem) trata de aproximar *Duplo passeio* de outra linhagem literária, mais moderna e sobretudo dinâmica, quando evoca, nos parágrafos seguintes da carta, as *promenades* de Jean-Jacques Rousseau em *Les Rêveries du promeneur solitaire* e a *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maître. Elas pertencem à mesma linhagem na qual se pode também inscrever as *Viagens de minha terra* de Garrett, lembrada por Franco. Vale tratar um pouco mais dessa linhagem para a qual, segundo Jorge de Lima, o *globbe-trotter* de Amarante traria também contribuição relevante.

A linhagem em questão não se restringe à prosa. Ela compreende a **literatura itinerante** identificada pelo crítico brasileiro Antonio Candido a propósito de um poema (“Louvação da tarde”) do modernista Mario de Andrade. O crítico trata de assinalar que essa linhagem deita raízes em gêneros diversos, a começar pelos *Devaneios* rousseauianos, e que rompe o domínio estrito da literatura para percorrer as sendas da filosofia. Ao contrário da observação da paisagem de um ponto de vista estático, o filósofo genebrino estabelece uma “relação dinâmica” com ela: trata-se “da função poética da marcha, o corpo em movimento servindo para espertar a mente” (Candido 1993: 261), que ele inaugura e segue adiante com os românticos. Diferentemente da *flânerie* baudelairiana ligada à intensa urbanização e promovida no espaço da grande cidade “transformada numa espécie de nova paisagem, que substitui a natural” (Candido 1993: 263), a linhagem em questão transcorre no campo, percorrido não a pé, nem a cavalo, como se via ainda entre os românticos, mas de automóvel, designado no poema marioandradino “por um diminutivo carinhoso” e tratado “como ser vivo, pois em vez de dirigi-lo, abandona-se a ele, ao modo de montaria confiável cujas rédeas foram soltas” (Candido 1993: 265). Para Candido, a “maquininha” de Mario inverte o clichê futurista na medida em que integra a pulsão reguladora do corpo do homem ao ritmo eterno da natureza e não sujeitado ao ritmo autômato da máquina como das vanguardas. Essa “meditação itinerante entrosada na era da mecanização” (Candido 1993: 265), em que o deslocamento no espaço se faz por este meio, seria, para o crítico, uma invenção do poeta brasileiro, pois só posteriormente, em 1928, surgiria “o curto poema em versos livres no qual Fernando Pessoa

(Álvaro de Campos) narra uma excursão noturna “ao volante do Chevrolet”, durante a qual expõe as emoções do momento. Enfatiza ainda a diferença de “Louvação da tarde” em relação ao Futurismo e outras correntes europeias, em que “o automóvel estava ligado à potência da velocidade, à vertiginosa conquista do espaço, como sinal da nova era”, ao passo que no poema marioandradino a “maquininha” foi assimilada “a um animal integrado no ritmo da natureza” (Candido 1993: 265).

Se considerarmos a introdução do símbolo mecânico no domínio do literário, independentemente do gênero, poderíamos supor que escapou a Antonio Candido a contribuição relevante de Teixeira de Pascoaes quando, em 1916, portanto muito antes de Mário de Andrade, trouxe já a engenhoca moderna para a prosa poética em língua portuguesa com *A beira (um relâmpago)*, onde também estava presente, como em Mário de Andrade, a “combinação natureza-passeio-meditação”. Aliás, no prefácio à edição mais recente que reúne *A beira e Duplo passeio*, pelas evidentes afinidades, a despeito dos vinte e sete anos que as separa, nota Mega Ferreira que a singularidade desse livro está em instalar o automóvel, como emblema da estética futurista, “no epicentro de uma tempestade de emoções”, inaugurando “uma espécie de visão de relâmpago que acumula, num tropel, observações, reflexões, aforismos e apartes, numa subtil transfiguração da realidade quotidiana (...). O mote é dado na primeira frase de *À Beira*: «Viajar em auto é correr mundo, a cavalo num relâmpago»” (Ferreira 1994: 9-10). O prefaciador também evoca a “Ode triunfal” como termo de comparação para dimensionar o pioneirismo de Pascoaes na introdução do automóvel na literatura moderna, lembrando que o famoso poema era datado de 1914 e foi estampado no ano seguinte, no primeiro número da *Orpheu*. Nesse sentido, *A beira* teria sido pioneira na literatura portuguesa a celebrar “o advento desse admirável olhar novo que a civilização do automóvel vai consagrar na década seguinte”. Entre esse livro e *Duplo Passeio* tem-se

a conhecida fotografia de Pascoaes sentado ao volante (do lado direito) de um esplêndido cabriolet, talvez nos anos vinte. Entre um livro e o outro que outra semelhança, que não seja a verificação de que «o auto é o rei da civilização moderna, e o cavalo foi o rei da civilização antiga»? E, de um golpe: «O cavalo deu o Pégaso, o auto deu o avião».

Estamos já, sensivelmente, noutro tempo. Calcule-se que até os animais se habituaram já à «impressão monstruosa» provocada pelo

automóvel. «O que se repete banaliza-se», conclui o Poeta, e, talvez por isso, o nosso viajante demanda agora as paisagens trasmontanas, não sem uma referência de passagem ao livro que publicara quase três décadas antes. Por isso, *Duplo Passeio* inscreve-se numa outra ordem de representações literárias. Vulgarizado, o automóvel não é já o agente de uma percepção nova, ao mesmo tempo que ante os olhos ávidos do Poeta se ergue outra realidade, aquela que progressivamente lhe fora tomando conta da escrita e da emoção (Ferreira 1994: 13).

Essa outra realidade que passou a tomar conta da escrita e emoção pascoalinas, diz Mega Ferreira, é a Natureza, em particular a do Marão, que sabidamente compõe a “geografia mitológica do autor”, corporificando “a profunda saudade do Paraíso que perpassa (...) toda a sua produção literária” (Ferreira: 1994: 14).

Na esteira das novidades trazidas por essa linhagem descrita por Antonio Candido, não seria talvez demais dizer que a contribuição de Pascoaes residiria em introduzir no duplo passeio a posição de passageiro, mais que de motorista, pois segue ao lado e não à frente do volante. Desobrigado de manter a atenção requerida de quem dirige, o narrador podia se entregar mais livremente à contemplação da paisagem e à meditação.

Por sua vez, ao mesmo tempo que reconhece a especificidade e a positividade da visão da máquina motora, bem como a matriz vanguardista com que o escritor português dialogava, Jorge de Lima contrapõe o tempo presente em que o automóvel, de fato já vulgarizado, não é mais o agente de uma visão nova, representado então pelo avião (algo que o próprio Futurismo, em seus manifestos posteriores, chegou a celebrar também). Todavia, Jorge de Lima não se refere na carta a qualquer tipo de avião (que nunca figurou muito positivamente aos olhos do autor de “O grande desastre aéreo de ontem”⁸, poesia de *fait divers*, ao gosto dos primeiros modernistas, que transfigura, por meio de recursos surrealistas, a notícia de jornal sobre a queda de um avião em antevisão do Apocalipse). O missivista

⁸ O aparente repúdio de Jorge de Lima à modernidade da técnica parece não se limitar apenas ao avião, ainda mencionado negativamente nos versos de “O filho pródigo” e “Poema da Pátria” (*Poemas escolhidos (1925-1930)*), bem como no canto 39 de *Anunciação e encontro de Mira-Celi*. A suposta recusa do progresso técnico, de certa maneira, não poupa sequer o automóvel celebrado por Pascoaes. Em “Volta a casa paterna”, Jorge de Lima indaga: “Casa, doce casa sem elevador, / cadê o Ford que me levou?” (Lima: 1974: 157). Mesmo que a evocação soe saudosa, o *ubi sunt* mal esconde seu grão de mágoa, por ser ele, literalmente, o veículo da separação do universo familiar.

menciona, de passagem, o caça de guerra que arremete em resposta ao ataque procedente da mesma Itália de onde partiu a primeira celebração marinettiana da máquina voadora. De uma perspectiva periférica e irônica, o poeta brasileiro diz, contrariado, da impossibilidade de também viajar com o “bucéfalo” de aço, como seu amigo maronês, devido ao racionamento de combustível imposto pelo governo brasileiro para abastecer tais aviões que desabariam sobre Hitler e Mussolini.

Para efeito de contextualização, justamente no mesmo ano de 1942, o Brasil abandonou a neutralidade política ou a “equidistância pragmática” (Ferreira 2017) nas áreas econômica, política e militar sustentada desde o início da Segunda Grande Guerra, o que lhe permitia manter relações cordiais e negociar tanto com os Estados Unidos, quanto com a Alemanha. Por pressão norte-americana, ao se colocar ao lado dos Aliados e obrigado a romper as relações diplomáticas com as forças do Eixo, o governo ditatorial de Getúlio Vargas (que sempre revelou inclinação pelos regimes totalitários) viu-se às voltas com a questão das ameaças à segurança nacional. Em represália à ruptura oficial, submarinos alemães e italianos foram enviados ao Atlântico Sul. Além da fácil vitória sobre as despreparadas embarcações dos aliados, as forças alemãs atacaram sucessivamente navios brasileiros na costa do país, levando um contingente grande de pessoas à morte. A declaração de guerra ao Eixo se deu sob o clamor da população revoltada por tais ataques. Intensificam-se as ações norte-americanas no Nordeste do Brasil, com envio de caça-submarinos para escoltar comboios de cargueiros ao cruzar o Atlântico, que contaram ainda com o reforço dos contratorpedeiros. Ainda para patrulhamento da costa litorânea brasileira, a aviação militar entrou em cena.

A Segunda Guerra Mundial tratou de consolidar o protagonismo da aviação como principal arma de combate e ganhou relevância estratégica para o desfecho de batalhas e campanhas. Muito embora país do chamado “pai da aviação”, o Brasil tardou na criação do Ministério do Ar, embora discutida há anos, mas só concretizada em janeiro de 1941, com a fusão do acervo material e pessoal da Aviação Militar e da Naval. Apesar “de se achar ainda em fase de organização como força armada autônoma”, a então criada FAB (Força Aérea Brasileira) “passou a colaborar no serviço de patrulhamento e proteção de comboios no Atlântico Sul, em ação conjunta com os elementos de superfície das marinhas de guerra brasileira e norte-americana” (Henrique 2015: 1792). O impacto dos ataques alemães se fez sentir na

escassez de combustíveis, levando o governo getulista a implantar um programa de racionamento de gasolina – escassez essa agravada pela suspensão da navegação de petroleiros da costa leste dos Estados Unidos para o Brasil.

Esse é o contexto em que se encontra inserido o remetente da carta. Mas nela há também referências ao contexto do destinatário do outro lado do Atlântico, concernentes a Portugal e a seu vizinho peninsular, sob domínio do *Generalísimo* Franco. A aversão ao ditador espanhol denuncia-se na imagem pífia, caricatural que dele produz o missivista, retratando-o com aparência de borracho (“cara de paud’água”) e rebaixando-o à condição subserviente de “valete” de Hitler e Mussolini. Obviamente, Jorge de Lima tinha em mira as inclinações ideológicas, dependências e dívidas de favor do “mesquinho lugar-tenente dos fantoches” nazifascistas, que remontavam ao apoio decisivo na Guerra Civil espanhola, estendendo-se por toda a Segunda Grande Guerra ainda que sem um alinhamento explícito, devido à adoção de uma política oficial de neutralidade. As ameaças de apoio declarado logo seguidas das recapitulações de Franco, numa isenção só de fachada, davam-se em função dos rumos da guerra e dos interesses em jogo dos três países, que envolviam desde disputas por posses territoriais (de Gibraltar e regiões de África) até a exploração de riquezas naturais (como as cobiçadas minas de mercúrio de Almadén).

A posição de neutralidade era, ademais, fruto de uma política de consenso entre a Espanha e Portugal, em vista do enquadramento internacional dos dois países ibéricos, instalados em campos antagônicos, a despeito do regime ditatorial comum. O Tratado de Amizade e Não-Agressão Luso-Espanhol de 1939, seguido do Protocolo Adicional de 1940, deu lugar ao Pacto Ibérico e à consequente proclamação do Bloco Ibérico em 1942, visando a neutralidade peninsular frente à guerra, as consultas mútuas para uma ação concertada diante do conflito mundial e o reconhecimento de fronteiras, inclusive como forma de conter os ímpetus anexionistas de Franco⁹. Se “la opción de la neutralidad se había convertido para Salazar en una orientación política permanente (...), para el franquismo la necesidad del Tratado tenía una razón más coyuntural” (Redondo

⁹ Redondo reconhece ainda na criação do bloco ibérico uma postura defensiva tanto da ditadura franquista, quanto da salazarista frente a inimigos comuns, considerados como ameaças crescentes à civilização cristã. Era o caso sobretudo do comunismo soviético, mas também da democracia liberal e parlamentarária (Redondo 1993: 190).

1993: 184). Quando os ventos pareciam soprar a favor de uma possível vitória do Eixo, como ocorreu na ocupação da França, Franco tendia a acenar com um apoio declarado a Hitler, pensando nas conquistas de território e demais vantagens que isso traria. Já quando sopravam os ventos contrários – conforme se verificou com a entrada dos Estados Unidos na guerra em 1941 –, a alegada neutralidade e uma postura mais moderada vinham a calhar. Devido a tais oscilações e sem esquecer o risco de invasão das fronteiras de Portugal, é que se faziam necessários os acordos reiterados da neutralidade bilateral. Redondo vê nesse ímpeto franquista de anexação certa pervivência do

iberismo, entendido como el deseo de reunificación de las dos naciones bajo un estado unitário [que] no concluyó con el ensayo de los Austrias en 1640, sino que, al contrario, ha sido el factor que ha desempeñado una función dominante, adoptando diferentes formas y significados, en la política peninsular (Redondo 1993: 176).

É muito curioso, nesse sentido, que Jorge de Lima remonte na carta justamente a essa mesma época seiscentista da casa de Áustria, evocando o episódio histórico que marcou o fim da União Ibérica sob domínio do ramo espanhol da dinastia dos Habsburgos e a restauração da autonomia de Portugal. Trata-se da conspiração de alguns setores da nobreza portuguesa com apoio popular contra o representante oficial do governo filipino, odiado porque, apesar de português, agia despoticamente em função da dominação e dos interesses espanhóis e por ter alcançado da corte castelhana de Madrid plenos poderes para aplicar em Portugal pesados impostos.

Os amotinados crivaram de balas o corpo de Miguel de Vasconcelos, lançando-o à multidão enfurecida para que extravasasse seu ódio com as maiores atrocidades e deixasse, por fim, o cadáver no mesmo lugar para ser lambido pelos cães, símbolo da mais pura profanação. Diz o missivista brasileiro ao amigo maronês: tivessem os rebelados aproveitado o espírito inflamado da ocasião para dominar a capital espanhola, evitariam, no presente, um títere no poder “sujando” a imagem da Espanha e de toda a Península – hipótese infundada que só se explica com reação aos horrores da ditadura franquista e que contrasta violentamente com a política de consenso que buscava manter então a duras penas a neutralidade no bloco ibérico.

As referências contidas na carta ao contexto bélico nacional e internacional, bem como a própria alusão ao episódio histórico sobre o linchamento de Vasconcelos, revelam a mobilização política do

poeta católico brasileiro que, talvez em razão de sua profissão de fé, era tido por muitos de seus leitores e críticos como completamente alheio a essa ordem de preocupações. Sob o impacto da guerra, com o abandono da neutralidade e o ingresso oficial recente do Brasil ao lado dos Aliados no conflito mundial, Jorge de Lima talvez tenha sido instado a se pronunciar sobre a realidade política do tempo – muito embora não faltem, a meu ver, referências ao contexto bélico em sua poesia, mesmo a de militância católica.

O fato é que o remetente fala em meio à guerra tal como percebida em contexto periférico e se dirige a um destinatário instalado em solo europeu sob fogo cruzado (ainda que não exatamente na arena de embate) para tratar de um livro que, contemporâneo à guerra, não traz qualquer menção a ela. (E como se viu com um de seus intérpretes, a força do livro de Pascoaes residia no contraste com o ideal de reportagem que dominava a prosa literária portuguesa do tempo). É como se a neutralidade do país possibilitasse certo alheamento em relação à evolução do conflito mundial, ainda que este se desenrolasse muito próximo no continente, possibilitando ao narrador evadir-se pelas estradas e vilarejos trasmontanos, entregando-se à contemplação das paisagens e, como ele mesmo diz, às “divagações de carácter religioso” ou de outra ordem, até o mergulho fundo em seu mundo onírico, que domina o “passeio adormecido” da segunda parte, por oposição ao “passeio acordado” da primeira (Pascoaes 1994: 253). Não há, da parte de Jorge de Lima, é certo, nenhuma cobrança em relação ao posicionamento de Teixeira de Pascoaes diante da realidade bélica, mas chama a atenção na carta o contraste entre os modos como um e outro vivenciam esse momento histórico.

Longe de qualquer intenção crítica, e ainda que afetado pelas adversidades do presente, Jorge de Lima não deixa de se guiar pela força evocativa e poética da prosa itinerante de Pascoaes por terras maronesas (que eram também de seu avô), seguindo de boleia num outro passeio imaginário, que sonhava um dia realizar, de fato, e, quem sabe, contar com a acolhida de seu anfitrião português. Este talvez pudesse tornar a guiá-lo pelas rotas traçadas no livro, sem desprezar a visita às casas com chapéu de palha de Travassos, capaz de lhe suscitar a prazerosa “saudade” (esta herança lusa) de sua própria terra no alémmar, onde também habita essa peculiar arquitetura (quem sabe também legada pelo antigo colonizador).

Tendo em vista a força da experimentação formal da prosa, somada à magnitude do conhecimento histórico, cultural, filosófico e

religioso do escritor português, o missivista termina sua carta a reclamar um lugar de destaque para o *Duplo passeio* no arquivo não só da literatura itinerante, mas da modernidade literária como um todo. Para si mesmo, reivindica a nomeação venturosa como bibliotecário mágico de uma sonhada atualização da arquetípica biblioteca de Nínive.

3. Bibliografia

- Andrade, Fábio de Souza (1997): *O Engenheiro Noturno: A Lírica Final de Jorge de Lima*, São Paulo, Edusp, 1997.
- Baptista, Abel Barros (2005): *O Livro Agreste*, Campinas, Editora Unicamp.
- Camilo, Vagner (2020): *A Modernidade entre tapumes: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna*, Cotia, Ateliê Editorial / São Paulo, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).
- Campos, Haroldo de (1989): *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o Caso Gregório de Matos*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado.
- Candido, Antonio (1993): *O Discurso e a Cidade*, São Paulo, Duas Cidades.
- Candido, Antonio (2006): *Literatura e Sociedade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul.
- Culler, Jonathan (2015): *Theory of the lyric*, Cambridge / London, Harvard UP.
- Cunha, Fausto (1974): "O Livro de Sonetos de Jorge de Lima" (Nota Preliminar a *Livro de Sonetos. Poesias*). Em Lima, Jorge de: *Poesias*, Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar / Brasília: Instituto Nacional do Livro (INL), v. 2, pp.159-164.
- Curtius, Ernst Robert (1975): "El paisaje ideal". *Literatura europea y Edad Media latina* (traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre), México, Fondo de Cultura Económica, v. I, pp. 269-276.
- Ferreira, António Mega (1994): "A visão do relâmpago". Em Pascoaes, Teixeira de: *A Beira (num relâmpago) / Duplo passeio*, Lisboa, Assírio Alvim, pp. 09-15.
- Ferreira, Jorge (2017): "Brasil, 1942. Estado e sociedade contra o Reich", *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 30, nº 2, jul./dez., pp. 89-109.

- Franco, António Cândido (2017): *Trinta Anos de Dispersos sobre Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Henrique, Heitor Esperança (2015): "O 1º Grupo de Aviação de Caça do Brasil na Segunda Guerra Mundial: missões". Em *VII Congresso Internacional de História. Encuentro de Geohistoria Regional. XX Semana de História*, Maringá, Universidade Estadual de Maringá, pp. 1791-1799.
- Lima, Jorge de (1949): *Livro de Sonetos*, Rio de Janeiro, Livros de Portugal.
- Lima, Jorge de (1974): *Poesias completas*, Rio de Janeiro: J. Aguilar / Brasília, Instituto Nacional do Livro (INL), v. I.
- Pascoaes, Teixeira de (1994): *A Beira (num relâmpago)/Duplo passeio*, Lisboa, Assírio Alvim.
- Redondo, Juan Carlos Jiménez (1993). "La política del bloque ibérico: las relaciones hispano-portuguesas (1936-1949)". Em *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tome 29-3. Époque contemporaine, pp. 175-201.
- Romero, Sílvio (1985): *Folclore Brasileiro: Cantos Populares do Brasil*, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia / São Paulo, Ed. Universidade de São Paulo.
- Sá, Maria das Graças Moreira de (1992): *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, ICALP (Ministério da Educação).
- Saraiva, Arnaldo (2004): *Modernismo Brasileiro e Modernismo Português*, Campinas, Editora da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).
- Saraiva, Arnaldo (1979): "Carta Inédita de Jorge de Lima para Adolfo Casais Monteiro", *Revista Colóquio/Letras*. Documentos nº. 50, jul., Lisboa.
- Virgílio (2008): *Bucólicas* (trad. Manuel Odorico Mendes), Cotia, Ateliê Editorial / Campinas, Ed. da Unicamp.

Modernismos de arrabalde: Cesário Verde e Guilherme de Almeida

Modernisms of Outskirts: Cesário Verde and Guilherme de Almeida

Gabriela Lopes de Azevedo

Universidade de São Paulo

gabriela.azevedo@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-0836-1439>

Data de recepção do artigo: 14-11-2023

Data de aceitação do artigo: 12-12-2023

Resumo

Esse trabalho promove uma leitura aproximativa dos poetas Guilherme de Almeida e Cesário Verde. Os poemas em foco são "Os varredores" do poeta brasileiro e "O sentimento dum ocidental" e "Desastre" do poeta português. Pretende-se discutir sobre os elementos que compõem a representação da cidade moderna em cada obra, sobretudo os personagens encenados na urbe – aquilo que Walter Benjamin chama de "botânica de asfalto". Por fim, o artigo ainda tenta resgatar a herança baudelaيرية nos dois poetas e colocá-los em diálogo por meio da representação do arrabalde – uma possível forma da cidade moderna e um caminho de leitura e interpretação da Modernidade.

Palavras-chave: Cesário Verde, Guilherme de Almeida, Cidade, Modernismo.

Abstract

This work promotes an approximate reading of the poets Guilherme de Almeida and Cesário Verde. The poems in focus are "Os varredores" by the Brazilian poet and "O sentimento dum ocidental" and "Desastre" by the Portuguese poet. The aim is to discuss the elements that make up the representation of the modern city in each work, especially the characters staged in the city – what Walter Benjamin calls the "botany of asphalt". Finally, the article also tries to rescue the Baudelairean heritage in the two poets and put them in dialog through the

representation of the outskirts – a possible form of the modern city and a way of reading and interpreting Modernity.

Keywords: Cesário Verde, Guilherme de Almeida, City, Modernism.

1. Botânica de asfalto

Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), pintor carioca, mas cuja carreira entrelaçou-se fortemente com os artistas do movimento modernista paulista, antes de dedicar-se com ênfase à pintura em tela fez inúmeros e notáveis trabalhos de ilustração. Muito menos lembrado que a capa do catálogo da Semana de Arte Moderna de 1922 foi seu outro catálogo, do mesmo ano, chamado *Fantoches da meia-noite* editado pela Lobato e Cia. Em alguns exemplares especiais, os desenhos em preto foram coloridos pelo artista, cada um de maneira distinta. Dos exemplares que sobreviveram, um deles, colorido, pertence hoje a Casa Guilherme de Almeida, instituição cultural da Secretaria Municipal de São Paulo, pois foi oferecido pelo pintor-ilustrador ao poeta paulista que dá nome à casa.



Fig. 1: Cavalcanti, Emiliano. Fantoches da meia-noite. 1922. 16 gravuras.
 Fonte: <https://www.leilaoarte.com/leilao/2020/junho/89/di-cavalcanti-fantoches-da-meia-noite-15892/>

O catálogo contém uma coleção de personagens notívagos: uma criança abandonada, um jogador de baralho, um deficiente físico em mendicância, um gato preto, uma mulher possivelmente seduzindo, um músico de bar, um homem reclinado em um banco de praça, um lampião, um passante, uma prostituta, um policial, um seresteiro, um varredor, a Morte como uma dama de preto, uma coruja e uma alcoviteira. Embora pareçam desenhos sintéticos, os rostos vagos, as linhas de fantoches, as sombras e os elementos espaciais, como o banco, o poste, o piano, a mesa de jogo, retratam uma rica flora urbana noturna. Os sujeitos representados já não parecem donos dos próprios destinos, há alguma condição ou alguém que não se pode ver que os controlam como fantoches e os conduzem no desempenho desses papéis sociais. As sombras e a predominância da cor preta encenam o

efeito da luz dos lampiões públicos ou de luzes baixas internas sobre os corpos, passando uma sensação de mistério, perigo, abandono e melancolia. Além da coruja e do gato que se juntam a esses sujeitos sombrios, a própria Morte antropomorfizada aparece entre eles arrematando esse ambiente soturno. Ainda que sejam vários personagens e cenas que integram esse teatro de fantoches macabros, cada um isolado em sua página também engendra uma impressão de isolamento na condição social e individual que ocupam, como se se cruzassem no vai e vêm das ruas e nas possíveis relações de negócios, mas permanecem solitários e camuflados na noite.

O cenário é mínimo nos elementos de representação diretos na ilustração, mas não resta dúvida que se trate de um ambiente urbano. Independentemente do tamanho que viesse a ter essa cidade, esses sujeitos que permeiam sua noite são característicos de uma organização da vida social desse tipo de espaço, voltada aos negócios, às trocas, às relações de trabalho e, ao mesmo tempo, propícia ao individualismo e ao anonimato. O negócio, o trabalho, mas também o crime são atividades visíveis nas próprias representações dos personagens, a exemplo do varredor, do jogador de cartas, do músico da noite, da alcoviteira, do guarda noturno. Di Cavalcanti faz, desta forma, em *Fantoches da meia-noite*, por meio da ilustração, aquilo que Walter Benjamin chamou na poesia de Charles Baudelaire de “botânica de asfalto” (Benjamin 2015), um catálogo dos tipos sociais produzidos pelo mundo urbano que traz o choque diante de tal configuração da vida e uma interpretação crítica e negativa, ou ao menos pessimista, diante de tal mundo e da vida social nas urbes.

A cidade foi e ainda é o maior artefato do mundo moderno (Hobsbawm 2012), pois é o cenário onde todas as grandes surpresas, desafios e contradições que a lógica da Modernidade dispõe acometem os sujeitos. Não à toa a Revolução urbana e a dialética da dominação do campo pela cidade está no coração das transformações que o mundo sofreu a partir do declínio da Idade Média, com a ascensão da Razão e com as Revoluções industrial e burguesa (Williams 2011). Essa dimensão poderosa e difícil de apreender transformou a cidade e a experiência urbana em assuntos privilegiados das manifestações artísticas. No campo da literatura, ressoa com força intransponível o nome de Charles Baudelaire que bem colocou em *As flores do mal*, de 1857, o espanto e o choque diante das mudanças excessivamente rápidas da forma da cidade e das transformações sociais por ela provocadas.

Na literatura brasileira, o poeta paulista Guilherme de Almeida (1890-1969), presenteado com os *Fantoches*, foi também um grande investigador da cidade e da vida urbana. Ainda que tenha nascido no interior do estado, o autor parecia se interessar de fato pela capital onde viveu a maior parte da sua vida. Guilherme de Almeida tem uma coletânea de contos chamada *Cosmópolis* retratando os bairros imigrantes de São Paulo; foi um dos pioneiros da crítica de cinema no Brasil dentre as quais podemos encontrar grandes elogios aos filmes do gênero Sinfonia da metrópole; foi presidente da comissão de comemoração do IV Centenário da cidade de São Paulo; compôs o brasão da cidade com José Wash Rodrigues; no *Diário Nacional*, sob o pseudônimo não fortuito de Urbano, fez uma série de crônicas bem humoradas falando e reclamando da vida na cidade (trata-se efetivamente de uma coluna de reclamações do jornal); além de diversos textos relacionados e dedicados diretamente à cidade de São Paulo, onde teve também grande atuação política envolvendo-se com chamada Revolução Constitucionalista de 1932, o tema da cidade perpassa sua obra de diversas maneiras. Além disso tudo, era um apaixonado e conhecedor profundo das letras francesas e traduziu diversos poetas centrais na tradição da lírica da cidade, como François Villon, Paul Verlaine e, sobretudo, Charles Baudelaire, legando-nos uma notável tradução sob o título *As flores das flores do mal* (1944).

Ainda que gozasse, em seu tempo, de extrema reputação entre os poetas modernistas e a ocasião de sua morte tenha sido um evento na cidade de São Paulo – seu corpo foi sepultado no obelisco do Parque Ibirapuera, dedicado aos soldados voluntários do evento militar de 1932 – hoje Guilherme de Almeida é um desconhecido para o grande público e, no meio acadêmico, é só mais um nome citado entre os participantes da Semana, mas quase nunca lido ou estudado. Sua obra ficou refém do rótulo de "passadista", "parnasiana", "não moderna". Todas essas etiquetas com sinais negativos advêm de um esquematismo reducionista que entende a arte moderna somente como um sinônimo das manifestações das vanguardas históricas. Ademais, poetas e artistas como Guilherme de Almeida, que apresentam uma obra cuja compreensão passa pela necessidade de arejamento da concepção de Modernismo, compreendendo outras de suas faces além das vanguardas, como as tendências Decadente, Kitsch e Pós-modernista (Calinescu 1999), talvez tenham sido ainda mais reféns da dificuldade que a arte moderna latino-americana sente em se afirmar enquanto tal.

Felizmente hoje há diversos estudos, como aqueles empreendidos pelo grupo crítico da Universidade de Quilmes, a exemplo de estudiosos como Adrián Gorelik e Beatriz Sarlo, que já mostram os problemas e limitações da postura crítica comum que não vê as manifestações artísticas latino-americanas senão como atrasadas, falhadas, incompletas, por não realizarem um suposto ideal encontrado nos modelos europeus. Essa proposta de mudança de paradigma crítico oferece ferramentas que nos permitem revalidar a possibilidade de olhar para a arte das ex-colônias por alguma lógica que não seja a do atraso e da inferioridade, dispostos a outras investigações sobre as relações arte-sociedade. Assim, é possível recuperar artistas como Guilherme, excluídos do cânone do Modernismo, e recomeçar um trabalho de leitura, análise e interpretação de sua obra.

Além da necessidade de confrontar tal postura crítica redutora, acostumada a esquematismo, a compreensão da poesia de Guilherme de Almeida requer também resgatar tendências obliteradas da arte moderna no século XIX, como o Simbolismo, o Realismo e o Decadentismo. Essa necessidade é provavelmente uma das responsáveis pelo rótulo de "passadista" e o sinal negativo que sua obra ganhou. Contudo, uma tendência estética de determinado século não se encerra nele seguindo o calendário, isto é sabido. Esquece-se com frequência, por outro lado, da contradição intrínseca ao artista moderno (Calinescu 1999; Berman 2007) e da antimodernidade que pode o compor como uma resistência importante ao caráter predatório da própria Modernidade (Compagnon 2010; 2014). Charles Baudelaire, um exemplo de fôlego, é um antimoderno que resiste e critica elementos essenciais da vida moderna – o jornal, a fotografia, a cidade e a própria arte – ainda que ceda e se deixe seduzir por todos eles, expondo seus perigos ao mesmo tempo em que vê potencialidades (Compagnon 2014). A poesia de Guilherme de Almeida também apresenta um tom de desconfiança e incerteza com relação a toda vida moderna e suas consequências que remontam à herança simbolista e decadente, mas isso não faz dele e do todo de sua obra não moderna, ruim ou atrasada. A crítica que não ousaria dizer que Charles Baudelaire não é moderno e que não quer reduzi-lo a um mero "percursor das vanguardas", tampouco deveria descartar autores como Guilherme, aplicando as limitadíssimas equações "moderno = vanguarda" e "não moderno = atrasado = ruim". A obra de Guilherme, assim como a poesia baudelaireana e os *Fantoches da meia-noite*, está repleta de uma botânica de asfalto e de acentuada melancolia que

muito pode servir a interrogar e investigar sobre a vida moderna no Brasil nas duas primeiras décadas século XX. A exemplo disto, pode-se pensar no poema "Os varredores", integrante do livro *Simplicidade*, escrito entre 1912 e 1914.

Os varredores

Os varredores, mudos de assombro,
sacola ao lado, vassoura no ombro,
passam nas noites enfeitadas.

Vão tropeçando na mancha oblonga
das suas sombras, que a luz alonga,
que a luz alonga sobre as calçadas.

Botas ferradas, chapéu de oleado,
vassoura no ombro, sacola ao lado,
vão cabisbaixos os varredores.

Vão...E os nevoeiros, num arrepio,
dão-lhes um brilho cortante e frio,
sob a luz boêmia dos combustores.

E, assim lustrosos pelos nevoeiros,
parecem grupos de cavaleiros:
vão de armadura tão luzidia,
numa cruzada contínua e insana,
para a conquista cotidiana
do pão bendito de cada dia.

Varrem e varrem...vão sob o açoite
do vento, e o pranto de Dona Noite,
até o sorriso de Dona Aurora.

E eles – coitados! – que, sendo honestos,
nada guardam, varrem os restos
dos que tiveram para por fora!

Nas noites suaves de primavera,
quando soluçam pela atmosfera
beijos, e os peitos moços latejam,
que triste inveja devem ter eles
da juventude feliz, daqueles
que ainda são moços, que ainda se beijam!

Nas noites claras de estio, quando
doridaamente vai soluçando
nas ruas mortas a serenata,
no cadenciado mover dos braços
os varredores marcam compassos
da cantilena que os arrebatam.

Por estas noites feias de outono,

tristes, cansados, tontos de sono,
 perpassam mudos os varredores...
 Há tantas folhas pelas calçadas!
 Há tantas casas iluminadas!
 Nas suas casas há tantas dores!

Nas noites frias de inverno, enquanto
 dormem os ricos, cheios de espanto
 vão cabisbaixos os varredores...
 Vão...E os nevoeiros, num arrepio,
 dão-lhes um brilho cortante e frio
 sob a luz boêmia dos combustores...

Na nossa vida, mudos de assombro,
 sacola ao lado, vassoura no ombro,
 passam os dias, passam os anos...
 Vão tropeçando na mancha oblonga
 das suas sombras, que a luz alonga
 sobre o caminho dos desenganos...

Varrem no estio, na primavera,
 Varrem no outono, no inverno...E o que era
 da nossa vida de sonhadores
 – sonhos de velho, de adolescente... –
 Desaparece subitamente
 sob a vassoura dos varredores
 (Almeida 1952: 25-28).

2. Trabalhadores

Primeiramente, vale destacar a feliz e graciosa semelhança entre o poema de Guilherme de Almeida e os desenhos de Di Cavalcanti. O poema localiza o transitar desses trabalhadores, os varredores, por um espaço citadino que tampouco podemos medir o tamanho e que acontece no período da noite até a aurora. Os trabalhadores noturnos são destacados pela luz dos lâmpões da rua e pelo nevoeiro, compondo uma atmosfera melancólica e soturna como aquela dos *Fantoches*. O desempenho da função do trabalho, que se associa a limitações de vivências na esfera individual, e suas sombras projetadas na calçada, descritas de maneira muito bela nos versos "vão tropeçando na mancha oblonga/ das suas sombras, que a luz alonga, / que a luz alonga sobre as calçadas" (vv. 4-6), também pintam personagens solitários e langorosos, anônimos e diminuídos no papel social e cujos sonhos são varridos como as folhas do outono. A aliteração que estes versos apresentam em /n/, /l/, /s/, e a repetição de "que a luz alonga"

compõe um cenário em que a sombra dos sujeitos é maior do que eles próprios, como se não passassem de sombras que transitam pelo espaço noturnal. Além de serem fantoches, os personagens da ilustração de Di Cavalcanti também têm as sombras maiores e mais proeminentes que seus próprios corpos – por um lado efeito da luz, por outro possível alegoria de suas condições de sombras da noite urbana, como no caso do transeunte em que quase só se vê a sombra, ou do próprio varredor, que como no poema de Guilherme, carrega a vassoura no ombro.

Vale também ressaltar que a dicção do poema, com sua regularidade métrica das dez estrofes de seis versos, com versos de nove sílabas e as tônicas sempre incidentes nas quartas e nonas sílabas, além das rimas AABCCB, emulam a música triste e monótona, talvez “a cantilena”, que os varredores entoam, assim como o compasso repetitivo de seus trabalhos. A repetição de alguns versos também reforça musicalmente uma sensação de insistência e de monotonia, além do uso de outros recursos sonoros como a já citada aliteração de consoantes líquidas e rimas nasais na primeira estrofe. Essa impressão cíclica de repetição se reforça pela imagem da passagem do tempo através das transformações das estações. Os varredores, independente do calor ou do frio, em todos os momentos do ano e de suas vidas, estão submetidos a esse mesmo trabalho e à mesma condição.

A melancolia mais intensa com relação a inexorabilidade dos papéis sociais fica na conta da última estrofe, que retoma as quatro estações citadas anteriormente – o estio, a primavera, o outono e o inverno – e as transformações das etapas da vida – o velho, o adolescente. Apesar da passagem do tempo e dos sonhos que podem ser gerados ao longo da existência, eles não conseguem ser efetivados e ficam presos nessa mesma condição dos varredores, sendo levados e descartados na imagem final. Logo, na estrofe, essa impossibilidade de mudança que resiste às transformações temporais e a incapacidade de realização dos desejos e dos sonhos não se limita aos varredores, mas se estende para os outros sujeitos que podem ser abrangidos no termo “nossa vida”. Muito possivelmente, cada personagem de Di Cavalcanti poderia ter, como esses varredores, sua própria “cantilena” sobre sua condição de anonimato e de “fantoche”.

É interessante notar que nos dois casos todos, o tempo e o espaço tanto interior às obras, quanto do momento de suas produções dizem respeito ao mundo moderno; aquele da industrialização, da burguesia, da cidade, dos negócios, do trabalho assalariado, do liberalismo e do princípio de mobilidade social. Entretanto, tanto os *Fantoches*, quanto

os varredores estão presos em seus trabalhos e suas condições. Não há esperança de transformação, de melhora de vida ou possibilidade de mobilidade ensejada nas obras. Em "Os varredores", a comparação dos trabalhadores com cavaleiros, por um lado mostra a intenção do poeta em transformá-los heróis, glorificando a "cruzada contínua e insana/ para a conquista cotidiana" (vv. 16-17); mas por outro, ajuda a compor a impressão de que a lógica social ali colocada diz respeito a uma ordem do passado e não da Modernidade.

3. Baudelairianos

Não há nesses quadros urbanos¹ qualquer euforia desvairada que costuma ser simploriamente entendida e associada a toda e qualquer poesia do início do século XX. Tampouco a métrica e as formas tradicionais dos poemas permitiriam ver de pronto qualquer princípio vanguardista. Contudo, não deixam de ser expressões modernas na medida em que experiência histórica da Modernidade e uma possível leitura crítica desta emanam da dicção e da relação forma e conteúdo do poema. Além disso, no poema de Guilherme de Almeida, a botânica de asfalto, o interesse pela vida cotidiana e por suas sensações, a melancolia desconfiada diante da nova morfologia social, junto da procura dentre as ferramentas da poética tradicional por um caminho de expressão de tais inquietações faz muito ressoar uma influência baudelairiana.

Antonio Candido já empreendera um breve apontamento dos primeiros baudelairianos no Brasil. Junto com Victor Hugo, Baudelaire parece ter exercido uma influência nos poetas dos últimos decênios do século XIX engendrando um certo Realismo poético marcado por uma poesia progressista, uma desmitificação da vida amorosa, um satanismo atenuado e uma sexualidade acentuada (Candido 2011). Candido fala também de no Brasil ter havido uma "opção tácita e simbólica entre Baudelaire e Leconte de Lisle", em que os realistas se inclinaram mais para o primeiro e os parnasianos para o segundo (Candido 2011: 46).

¹ "Quadros" é uma tradução para *tableaux* que pode ser compreendido como um subgênero poético em que a cidade não é só o espaço do texto, mas também assunto central e núcleo irradiador das experiências do eu-lírico. O gênero remonta ao século XV com François Villon, quando já é possível identificar um meio urbano insurgente e uma nova lógica social engendrada por ele. Na poesia, os *tableaux parisiens* de *Les fleurs du Mal* de Charles Baudelaire que deram o nome ao tipo de poema, já revelando a importância que o autor francês assume no debate.

A obra de Guilherme de Almeida é muito vasta, compreende poesia, prosa, teatro, crítica, estudos sobre literatura brasileira, além de contribuições numerosas para jornais. Sendo assim, diversa demais para qualquer afirmação peremptória. Entretanto, a poesia dedicada à lírica da cidade, em grande medida, parece uma rica fonte de investigação do Realismo poético e permite uma profícua aproximação com Baudelaire, ainda que ressoe também a influência de outros simbolistas em língua francesa, especialmente Paul Verlaine e Georges Rodenbach.

Candido ainda levanta a hipótese que alguns poetas portugueses, como Antero de Quental e Guerra Junqueiro, teriam sido mediadores decisivos para essa influência nos brasileiros (Candido 2011: 31). Não se quer provar aqui qualquer influência factual e absoluta entre Guilherme de Almeida e um poeta português específico, Cesário Verde (1855-1886). Entretanto, suas obras permitem aproximações interessantes que valem ser ressaltadas, dentre as quais, a primeira, é o intenso eco baudelaireano.

Na biblioteca de Guilherme consta um exemplar de *Cesário Verde – Poesias* (1958) de Martinho Nobre de Melo, obra que remonta a vida do poeta lisboeta e reúne alguns de seus mais famosos textos. Vale dizer que Guilherme passara 8 meses exilado em Portugal devido a sua participação no conflito de 1932 e ali escrevera *O meu Portugal* (1933). Outros fatos biográficos também parecem nutrir a hipótese de uma relação afável do poeta com o país europeu. Constam inúmeras outras leituras portuguesas em sua biblioteca e um poeta com o extenso conhecimento que ele tinha de línguas e outras literaturas não deveria ser indiferente a um autor com a envergadura de Cesário Verde.

Guilherme e Cesário parecem compartilhar de uma modernidade estética que não é vanguardista, mas que advém de tendências finisseculares, passando fortemente pela influência de Charles Baudelaire. Esta modernidade outra não cabe naquele esquematismo concentrado nas vanguardas e pode acabar deixando de fora, sobretudo devido ao uso das formas tradicionais de poesia, obras modernas extremamente potentes como "O sentimento dum ocidental". Poema monumental, composto por 4 partes, cada uma com 11 estrofes de 4 versos cada, necessita de um trabalho exclusivo para receber o cuidado e o aprofundamento que solicita e merece. Entretanto, vale citá-lo de passagem como uma amostra de fôlego da influência do autor de *As flores do mal*: trata-se um quadro urbano, um *tableau*, em que o eu-lírico transita pela urbe em constante espanto, repúdio e ao mesmo

tempo deslumbramento com essa ordem de organização da vida; a nova paisagem e os novos tipos sociais que a compõem coexistem de maneira perturbadora com a história da cidade e do país acometendo o eu-lírico com certa nostalgia; além do tédio, esse sujeito luta ainda com a doença, com a mendicância, com o crime, com o mistério e com a melancolia de tal paisagem a sua volta. Novamente o cenário é noturno, mais precisamente crepuscular – período do dia altamente privilegiado na poesia de Guilherme de Almeida ainda que não seja o caso do poema citado – onde os lampiões acendem, recortando os sujeitos enquanto sombras, e produzindo o contraste entre a escuridão natural e a luz artificial da cidade que desenha uma paisagem. A atmosfera, desde as primeiras estrofes, lembra a dicção de "Os varredores" e a ambientação pictórica dos *Fantoches da meia-noite*:

Nossas ruas, ao anoitecer,
 Há tal soturnidade, há tal melancolia,
 Que as sombras, o bulfício, o Tejo, a maresia
 Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.
 O céu parece baixo e de neblina,
 O gás extravasado enjoa-nos, perturba;
 E os edifícios, com as chaminés, e a turba
 Toldam-se duma cor monótona e londrina.
 (Verde 2005: 85).

4. Mapeamentos

Portugal ocupava, dentro de uma geografia determinada pelo capital internacional, uma posição periférica no contexto europeu. As manifestações artísticas portuguesas e a própria cidade de Lisboa parecem sofrer da mesma doença de comparações que sofrem os latino-americanos de terem a compreensão de sua Modernidade restrita a reconhecer nela os modelos franceses, ingleses, alemães ou estadunidenses. A poesia de Cesário Verde, a seu turno, traz a paisagem lisboeta para o coração da poesia; ela não é um mero cenário, mas é sua Modernidade própria que desencadeia a experiência do eu-lírico e todas as sensações experimentadas por ele, seja a nostalgia resultante do confronto da paisagem presente com a memória histórica de Lisboa; seja a melancolia e o tédio da hora crepuscular; seja o movimento e a diversidade dos tipos sociais que por ali circulam. Diferente dos "Os varredores" e também de outros *tableaux* de Guilherme de Almeida de sua obra poética dos anos de 1910, onde a cidade não é diretamente

nomeada ou reconhecível, Cesário Verde traz mais comumente Lisboa enunciada em seus versos, como nas estrofes acima.

Além da cidade mapeada, o eu-lírico cesariano se enuncia em meio à multidão urbana e transita claramente entre os outros personagens que compõe a botânica de asfalto alfacinha. Outro poema, "Desastre", mostra ricamente essa flora citadina, além de focar também em um tipo de trabalhador:

Desastre

Ele ia numa maca, em ânsias, contrafeito,
Soltando fundos ais e trêmulos queixumes;
Caíra dum andaime e dera com o peito
Pesada e secamente, em cima duns tapumes.

A brisa que balouça as árvores das praças,
Como uma mãe erguia ao leito os cortinados,
E dentro eu divisei o unguido das desgraças,
Trazendo em sangue negro os membros ensopados.

Um preto, que sustinha o peso dum varal,
Chorava ao murmurar-lhe: "Homem não desfaleça!"
E um lenço esfarrapado em volta da cabeça
Talvez lhe aumentasse a febre cerebral.

Flanavam pelo Aterro os dândis e as *cocottes*,
Corriam *char-à-bancs* cheios de passageiros
E ouviam-se canções e estalos de chicotes,
Junto à maré, no Tejo, e as pragas dos cocheiros.

Viam-se os quarteirões da Baixa: um bom poeta,
A rir e a conversar numa cervejaria,
Gritava para alguns: "Que cena tão faceta!
Reparem! Que episódio!" Ele já não gemia.

Findara honrosamente. As lutas, afinal,
Deixaram repousar essa criança escrava,
E a gente da província, atônita, exclamava:
"Que providências! Deus! Lá vai para o hospital!"

Por onde o morto passa há grupos, murmurinhos,
Mornas essências vêm duma perfumaria,
E cheira a peixe frito um armazém de vinhos,
Numa travessa escura em que não entra o dia!

Um fidalgote brada a duas prostitutas:
"Que espantos! Um rapaz servente de pedreiro!"
Bisonhos, devagar, passeiam uns recrutas
E conta-se o que foi na loja do barbeiro.

Era enjeitado, o pobre. E, para não morrer,

De bagas de suor tinha uma vida cheia;
 Levava a um quarto andar cochos de cal e areia,
 Não conhecera os pais, nem aprendera a ler.
 Depois da sesta, um pouco estonteado e fraco,
 Sentira a exalação da tarde abafadiça;
 Quebravam-lhe o corpinho o fumo do tabaco
 E o fato remendado e sujo da caliça.
 Gastara o seu salário - oito vinténs ou menos -,
 Ao longe o mar, que abismo! e o sol, que labareda!
 "Os vultos, lá em baixo, oh! como são pequenos!"
 E estremeceu, rolou nas atrações da queda.
 O mísero a doença, as privações cruéis
 Soubera repelir – ataques desumanos!
 Chamavam-lhe garoto! E apenas com seis anos
 Andara a apregoar diários de dez-réis.
 Anoitecia então. O féretro sinistro
 Cruzou com um coupé seguido dum correio,
 E um democrata disse: "Aonde irás, ministro!
 Comparar um eleitor? Adormecer num seio?"
 E eu tive uma suspeita. Aquele cavalheiro,
 Conservador, que esmaga o povo com impostos -,
 Mandava arremessar – que gozo! estar solteiro! -
 Os filhos naturais à roda dos expostos...
 Mas não, não pode ser... Deite-se um grande véu...
 De resto, a dignidade e a corrupção... que sonhos!
 Todos os figurões cortejam-no risonhos
 E um padre que ali tirou-lhe o solidéu.
 E o desgraçado? Ah! Ah! Foi para a vala imensa,
 Numa tumba, e sem o adeus dos rudes camaradas:
 Isto porque o patrão negou-lhes a licença,
 O inverno estava à porta e as obras atrasadas.
 E antes, ao soletrar a narração do fato,
 Vinda numa local hipócrita e ligeira,
 Berrara ao empreiteiro, um tanto estupefato:
 "Morreu?! Pois não caísse! Alguma bebedeira!"
 (Verde 2005: 45-48).

Ainda que em alexandrinos e rimas alternadas, "Desastre" nos coloca diante de um lirismo antideclamatório (Verde 2006: 24). O poema narra um acontecimento do cotidiano urbano: um servente de pedreiro que cai do alto de uma construção e morre. A dicção nada tem de elevada ou eloquente; ao contrário, traz o episódio por meio de uma

descrição realista, misturado a digressões críticas do eu-lírico aos burburinhos e falatório do ambiente da cidade. Ademais, os versos iniciais logo rompem com uma cronologia óbvia do ato de narrar um acontecimento. Se a morte do trabalhador pode ser considerada o clímax da história, ao invés de aparecer como ação central na progressão narrativa, depois de certas contextualizações do personagem, tempo e espaço, ela parece imediatamente na primeira cena. Esta retrata o trabalhador agonizando em uma maca, pouco depois da queda e pouco antes de sua morte. Assim, há um flerte não só com uma tradição narrativa, mas com gênero jornalístico e sua maneira de contar um acontecimento do cotidiano urbano, direcionando a atenção para o cerne do fato.

O jornal é também um índice potente do aspecto modernista do texto, na medida em que ele está ligado historicamente às transformações da vida burguesa e urbana, tendo uma trajetória importante junto à literatura do século XIX. Se o poema de Guilherme de Almeida tinha o tom do cotidiano concentrado em uma rua, o cotidiano tematizado aqui em Cesário Verde é ampliado por esse tom jornalístico e pela quantidade de personagens urbanos que vão surgindo e por quem a notícia da morte do trabalhador vai passando. Diferente das outras obras citadas, tudo nos leva a crer que o cenário é diurno; assim, as ruas de Lisboa estão ainda mais repletas dos tipos sociais para compor a botânica de asfalto: dândis, *cocottes*, passageiros e cocheiros, poetas, clientes e comerciantes, fidalgotes, prostitutas, ministros. Conforme os personagens vão aparecendo, a ambientação vai sendo composta misturando as descrições e sensações (vv. 25-28), com o vai e vêm dos transeuntes que espalham a notícia da morte do trabalhador (vv. 19-20; v.30).

Se em *Fantoches*, em "Os varredores" e em "O sentimento dum ocidental" a atmosfera melancólica era desenhada sobretudo pela postura dos sujeitos e pela ambientação circunscrita, as sombras, a névoa, a noite, o crepúsculo, etc; em "Desastre" o burburinho urbano tumultua essa ambientação, mas a melancolia e a crítica à organização social ficam por conta do resgate da trajetória da vítima do acidente. Há em Cesário Verde, uma tentativa de dar dignidade, dar um rosto e uma história individual a esse trabalhador, mesmo que os detalhes sejam perturbados pelo falatório urbano e pela praticidade jornalística. Esses tons vão cortando o poema que ainda assim consegue assentar um olhar crítico à Modernidade, vendo nesse trabalho sua semelhança

com a escravidão (vv. 21-24) e expondo sua razão e administração desumanas (vv. 65-68).

5. Arrabaldes

Crítica, desconfiança, temor às condições da vida urbana são representados tanto por Di Cavalcanti, quanto Guilherme de Almeida e Cesário Verde por meio do mapeamento da paisagem e dos personagens do asfalto. Contudo, além das diferenças já apontadas, deve-se citar ainda uma composição distinta do espaço urbano em cada obra. *Fantoches* é uma ilustração que se concentra no retrato dos personagens; os elementos espaciais explícitos e implícitos, como já foi dito, permitem-nos reconhecer a cidade enquanto cenário, mas não a dar nome ou dimensão para essa cidade. Cesário Verde nomeia Lisboa e desenha nela uma atmosfera típica da grande cidade do século XIX, ainda que sua dicção seja crítica e nada tenha de eufórico no sentido de uma inserção da paisagem portuguesa no mapa da Modernidade europeia. Já no que diz respeito a Guilherme de Almeida, Luiz Dantas observa que sua poesia tem um território circunscrito na cidade grande, que é o espaço de um sobradinho paulistano com quintal e jardim (Almeida 2002: 8). Em "Os varredores" não se vê um eu-lírico claramente enunciado em primeira pessoa transitando pelo espaço como em Cesário Verde; mas em outros poemas da mesma época, sobretudo presentes em *Simplicidade* e em *Na cidade da névoa* (escrito entre 1915-1916), há casos em que isso ocorre. Mesmo assim, o espaço da poesia guilhermina permanece sendo uma cidade com certo ritmo provinciano, em vias de modernização e verticalização, onde casas são derrubadas e a paisagem se transforma, é certo; mas que guarda ainda, sobretudo pelo tom melancólico e nostálgico, uma impressão de um mundo anterior que morre. Mesmo a botânica de asfalto de Guilherme sublinha isso, pois há tipos modernos como os varredores ou trabalhadores industriais em deslocamento para fábricas, mas há muito mais velhinhas beatas e órfãs deslocadas a caminho das missas.

Deve-se resistir aqui a ideia fácil de associar essas ambientações poéticas com a real experiência urbana dos sujeitos em suas épocas. É nesse tipo de enveredamento automático que se pode cair mais facilmente em conclusões tautológicas que aqueles mais à periferia do capitalismo representam uma cidade mais atrasada e são igualmente mais atrasados artisticamente. Procura-se lembrar, como coloca T. J. Clark, que as práticas sociais nem sempre correspondem às representações artísticas e que estão sempre escapando pelos vãos dos

grandes discursos, em constante interferência e sobreposição com as próprias representações no campo de batalha simbólico que é a sociedade (Clark 2004: 39).

Assim, a lírica da cidade das primeiras décadas no século XX de Guilherme de Almeida, mas também de outros autores como Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho e outros chamados de poetas penumbristas parece trazer à tona o espaço de arrabalde. O arrabalde era uma espécie de limite, fronteira, mas também de transição em que os elementos indiciários estandartes das grandes metrópoles acabavam e eram, de um passo a outro, substituídos pelos seus inversos; poste de luzes que se esgotam e revelam uma paisagem, logo adiante, onde predomina a escuridão. Exatamente o contraste em que se tem entre as casas iluminadas pelos lampiões e a casa do acendedor de lampião aonde a luz não chega.

A palavra subúrbio carrega atualmente uma conotação das franjas urbanas enriquecidas das cidades norte-americanas onde reina uma organização de vida antiurbana. As palavras periferia e *banlieue* também estão hoje carregadas de outras conotações geográficas e políticas das cidades contemporâneas. Já arrabalde, entretanto, fala mais diretamente com esse espaço de transição que não necessariamente correspondente às chamadas regiões metropolitanas. Arrabalde é o lugar em que a Modernidade e sua experiência se instalam pela sua outra face do esperado: não é a cidade vertical, mas a cidade baixa; o asfalto até pode existir, mas coexiste em meio a alguma natureza ainda restante; a luz artificial das metrópoles perde para escuridão; o barulho perde para o silêncio e até para barulhos da natureza; nada é grandioso ou espetacular, tudo reside no plano do humilde, do rebaixado ou do ameaçado de desaparecimento. O arrabalde não é o centro urbano, é a paisagem avessa que os projetos urbanísticos e a própria espetacularização dos centros urbanos criou (Clark 2004). Victor Hugo o definiu como um anfíbio e ainda na Paris do século XIX o arrabalde era também visto como uma segunda cidade criada igualmente pela reforma urbana de Haussmann (Clark 2004: 35-58).

Essa atmosfera de dissolução, de mundo que morre, o caráter arbitrário e inacabado da cidade, a mudança, o vazio, a monotonia eram características do arrabalde que, na segunda metade do século XIX, produziam um significado melancólico que inspirou a muitos pintores, como Luigi Loir, Jean-François Rafaëlli, Vincent van Gogh e Édouard Manet (Clark 2004: 59-129). Outonal, triste, cinzenta,

desolada, arruinada, abandonada, desesperançada, prosaica, provisória é a Paris desses pintores e também de muitos escritores da época; completamente oposta ao que se espera da representação da capital do século XIX (Benjamin 2000). É um avesso da metrópole ordenada de Haussmann, não tem sua moldura do discurso da modernização e nem é para ser consumida em abstrato como espetáculo (Clark 2004). Assim, essa paisagem urbana traz um tipo de cidade que foge às concepções imediatas do que se costuma esperar das representações metropolitanas; tampouco traz o campo ou imperiosamente uma saudade do passado. O arrabalde é uma inflexão do olhar para espaço social urbano em que domina o tom melancólico com relação à experiência que acarreta.

Com efeito, tanto a cidade vaga e indeterminada de *Fantoches da meia-noite*, quanto a cidade dos sobradinhos paulistanos de "Os varredores" e de outros *tableaux* de Guilherme de Almeida parecem bem dialogar com a ideia de arrabalde. Incabadas, misteriosas, soturnas, provisórias, melancólicas as paisagens e com seus personagens igualmente desolados, excluídos, solitários, os artistas brasileiros tecem suas próprias leituras e discursos do processo de modernização e dos resultados das experiências históricas do mundo burguês. Essas obras podem apresentar uma nostalgia no sentido que promovem um diálogo entre passado e presente simultaneamente dados na paisagem de transição; mas não nostalgia no sentido imperativo de falarem afetivamente com uma realidade do passado ou de transporem formas estéticas que não mais tinham espaço dentro do mundo moderno; afinal, o arrabalde é também, necessariamente, uma forma do mundo moderno.

A poesia de Cesário Verde por sua vez, mesmo na Lisboa periférica da Europa, não só pinta seu quadro com os elementos estandartes da lírica da cidade, mas os mistura com outros elementos – o nevoeiro, o crepúsculo, a névoa, a chuva, a doença, a indeterminação etc. – do discurso do arrabalde. Assim, a obra de Cesário Verde, além de muito baudelairiana, traz uma consciência aguçada dos processos de transformação de Lisboa e do espaço social e da própria condição daquela experiência dentro de um cenário mais amplo e ocidental.

6. Conclusão

Assim, o objetivo aqui não era traçar alguma filiação rastreada entre o poeta brasileiro e o poeta português, mas tentar aproximar suas

obras diretamente pela via da leitura e da interpretação: a forte herança baudelairiana nos conteúdos e nas referências; igualmente, um papel importante para as formas tradicionais de poesia; por fim, uma leitura da cidade e da Modernidade pela imagem do arrabalde e por uma estética finissecular de tom decadentista.

Não há aqui espaço ou fôlego o suficiente para tratar com cuidado de um poema tão longo e potente como "O sentimento dum ocidental" de Cesário. Espera-se, entretanto, que ao menos sua referência complemente a interpretação ensejada e instigue novas possibilidades de leitura para o futuro. Por fim, ainda vale dizer que não se dispõe tampouco de todas as ferramentas necessárias para analisar com o devido cuidado *Fantoches da meia-noite* de Di Cavalcanti. Todavia, além de acreditar que o cotejamento entre as artes pode ser extremamente rico para compreensão e interpretação das complexidades das obras e dos sistemas sociais em que se inserem, fica igualmente a esperança de repor em cena esse lindo trabalho de ilustração pouco lembrado.

7. Bibliografía

- Almeida, Guilherme de (1952): *Toda a Poesia - volume I*, São Paulo, Martins Editora.
- Almeida, Guilherme de (2002): *Encantamento, Acaso, Você, seguidos dos haicais completos*, Campinas, Editora da Unicamp.
- Benjamin, Walter (2000): *Oeuvres III*. (M. Gandillac, R. Rochlitz & P. Rusch. Trad.), Paris, Gallimard.
- Benjamin, Walter (2015): *Baudelaire e a modernidade* (J. Barrento, Trad.), Belo Horizonte, Autêntica.
- Berman, Marshall (2007): *Tudo o que é sólido se desmancha no ar: A aventura da modernidade* (C. F. Moisés & A. M. L. Ioriatti, Trad.), São Paulo, Companhia das Letras.
- Calinescu, Matei (1999): *As cinco faces da Modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo* (J. T. de Menezes, Trad.), Belo Horizonte, Vega.
- Candido, Antonio (2011): *A educação pela noite* (6ª Ed.), Rio de Janeiro, Ouro sobre azul.
- Clark, Timothy James (2004): *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores* (J. G. Couto, Trad.), São Paulo, Companhia das Letras.

- Compagnon, Antoine (2010): *Os cinco paradoxos da modernidade* (C. P. Mourão, C. F. Santiago, & E. D. Galéry, Trads., 2ª Ed.), Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Compagnon, Antoine (2014): *Baudelaire L'Irréductible*, Paris, Flammarion. Disponível em livro eletrônico.
- Hobsbawm, Eric (2012): *A Era do Capital (1848 – 1875)* (L. C. Neto, Trad., 21ª Ed.), São Paulo, Paz e Terra. Disponível em livro eletrônico.
- Verde, Cesário (2005): *Melhores poemas*. (L. Perrone-Moisés, Seleção), São Paulo, Global.
- Verde, Cesário (2006): *Obra poética integral de Cesário Verde (1855-86)* (R. Daunt, Org.), São Paulo, Landy.
- Williams, Raymond (2011): *O campo e a cidade* (P. H. Britto, Trad.), São Paulo, Companhia das Letras.

Testimonios

Testemunhos

A literatura brasileira, minha causa e minha casa

Brasilian Literature, my cause, my home

Arnaldo Saraiva
Universidade do Porto
asaraiva@netcabo.pt
<https://orcid.org/0000-0001-7060-1088>

Durante décadas nem eu me perguntei nem ninguém me perguntou como e porquê me tinha apaixonado pela cultura ou pela literatura brasileira - por sinal quando andava enredado na literatura espanhola e na literatura francesa.

Mas depois de publicar vários trabalhos sobre essa literatura, como *Para a História da Leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*, *Carlos Drummond de Andrade: 60 Anos de Poesia*, *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português*, *Conversas com Escritores Brasileiros*, etc., tanto em Portugal como no Brasil passei a ouvir a pergunta com relativa frequência. Inicialmente não tinha nenhuma resposta satisfatória para ela, ou só tinha a não-resposta “creio que foi por acaso”, lembrando até que na aldeia beirã onde nasci e nas zonas beirãs onde fiz estudos secundários nunca encontrei brasileiros de verdade ou de torna-viagem, nem livros que me transportassem imaginaria ou culturalmente para o outro lado do Atlântico.

Mas a repetição da pergunta obrigou-me a pensar que podia haver razões que a minha razão desconhecia. E pouco a pouco lembrei-me que pelos meus 8 ou 9 anos, já sabia de cor passagens de marchinhas e canções brasileiras como “Está chegando a hora”, “Eu sou o pirata da perna de pau”, “Asa branca”, “Ave Maria do morro”, “Chiquita bacana” (e outras de cantores como Carmen Miranda, Luíz Gonzaga, Dalva de Oliveira, Sílvio Caldas), marchinhas e canções que ouvia na rua ou pela rádio acabada de chegar à minha aldeia, e que trauteava imitando o sotaque brasileiro, que achava mais sonoro e gracioso do que o português.

Um pouco mais tarde, pelos meus 13 ou 14 anos, um jovem professor do seminário do Fundão que eu frequentava, Álvaro do

Nascimento Terreiro, escolheu-me para entrar numa r cita em que eu e um colega dançamos e cant amos, com sotaque brasileiro, o dueto “Sarapico”, que por sinal provocou o g udio geral da plateia:

* i Chico Mari ,  i Chico Mari ,
Esta gente linguaruda não mi deixa sosseg .*

...
*Meu compadre Sarapico, deixe l  isso pass !
 s vezes os burros brigam mas depois vão-se co  .*

(Tentaria bem mais tarde encontrar este dueto em livros de folclore ou de música e literatura popular; demorei muito a descobrir uma sua versão recolhida em 1984 no “cancioneiro popular” *Recordar   Viver* do padre jesuíta Ivo In cio Bersch, que nasceu em Arroio do Meio, Rio Grande do Sul, em 1933 e faleceu em Cascavel, Paraná, em 1998. Eu supunha que o meu professor nunca estivera no Brasil, e perguntava-me como   que ele conhecia o dueto, sem poder interrogá-lo por ter perdido o seu contacto quando ele partiu para Angola como capelão militar. Um dia, cerca de 5 décadas depois (!), fui surpreendido com um telefonema dele, que havia anos ensinava em Lisboa. Autor de 4 livros de poemas, assinados com o pseud nimo S  Vieira, gostaria que eu escolhesse alguns para uma antologia, que com o título *Aqui e Agora* publicar amos em 2017, poucos meses antes da sua morte. Mas tivera a oportunidade de saber por ele que o “Sarapico” o aprendera numa curta viagem que fizera ao Brasil, onde tinha familiares emigrados.)

No entanto, o que foi decisivo na minha conversão   cultura e   literatura brasileira foi, poucos anos depois, a leitura de um poema... em franc s. Em 1960 eu frequentava o primeiro ano da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa quando encontrei numa sua biblioteca uma *Anthologie de la Po sie Brésilienne Contemporaine*, publicada em Paris em 1954, com organiza o e tradu o es do poeta brasileiro A.D. Tavares Bastos, que se fixara em França em 1937. Na antologia, que representava 40 poetas, comecei a ler tranquilamente os poemas pela ordem da pagina o; mas a certa altura houve um poema cuja leitura me provocou um baque, uma emo o o ou como o o que me obrigou a relé-lo como que em transe. Tratou-se de “La fleur et la naus e”, de Carlos Drummond de Andrade, que me desassossegou e deslumbrou com versos como estes:

*Prisonnier de ma classe et de mes costumes
je m’ n vais habillé de blanc dans la rue grise.*

....
*Le temps est encore aux déchets, aux mauvais poèmes, aux hallucinations et aux attentes.
 Le temps pauvre, le poète pauvre se confondent dans la même impasse.*

....
Les choses. Elles sont tristes, les choses considérées sans emphase.

....
*Vomir cet ennui sur la ville.
 Quarante ans et aucun problème résolu, même pas posé.*

....
*Faites silence, arrêtez les affaires.
 Je vous assure qu'une fleur est née.*

Não descansei enquanto não li no original português esse poema que fora publicado no livro *A Rosa do Povo*, de 1945:

*Preso à minha condição e a algumas roupas,
 vou de branco pela rua cinzenta.*

....
*O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
 O tempo pobre, o poeta pobre fundem-se no mesmo impasse.*

...
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.

...
*Vomitar este tédio sobre a cidade.
 Quarenta anos e nenhum problema resolvido, sequer colocado.*

...
*Façam completo silêncio, paralise os negócios,
 garanto que uma flor nasceu.*

Escrito em tempo de grande guerra e de debates filosóficos existencialistas, este poema viria a ter nas últimas décadas um sucesso que previ logo que o li pela primeira vez. Como escrevi em tempos, eu fora sensível ao que nele me parecia muito novo, muito original, e muito expressivo: o verso elíptico e sincopado; as metáforas, as imagens e as associações inusitadas; um sujeito enunciador caminhando pela rua movimentada da capital até se sentar no seu chão, paralisado pelo nascimento de uma estranha flor; o contraste entre o seu vestuário “branco” e o “cinzento” da rua; as transições rápidas e mescladas das alusões a um transeunte urbano carregado de problemas não resolvidas e revoltado, ou a um poeta pobre, incapaz de comunicar e obrigado a

lidar com palavras que transportam enigmas, para as alusões a um tempo “ainda de fazes, maus poemas”, às coisas tristes, a circunstâncias temporais, espaciais e sociais (sol, nuvens, mundo, rua, asfalto, capital, classe, mercadorias, homens, jornais, crimes, leiteiros, padeiros, polícia); e finalmente a referência a uma súbita irrupção natural mas anormal, como a das “rosas bravas” de Camilo Pessanha - num lugar improvável, no meio de uma rua onde corria o “rio de aço do tráfego” - de uma flor também anormalmente feia que, apesar disso, não deixa de representar uma “esperança mínima” ou uma pequena vitória contra “o tédio, o nojo e o ódio”.

Este poema levou-me logo para todo o Drummond, e por ele para toda a literatura brasileira, mas também para o Brasil, onde fui preparar a minha tese de licenciatura sobre o poeta, e onde pude conhecer ou conviver com numerosos e qualificados escritores como, além de Drummond, Manuel Bandeira, Guimarães Rosa, Vinicius de Moraes, ou Augusto e Haroldo de Campos, por exemplo.

Tornando-me mais tarde professor de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras do Porto, onde fui co-fundador da cadeira, mas também noutras universidades (da Califórnia em Santa Barbara, da Sorbonne Nouvelle), e dela falando em muitos lugares nacionais e internacionais facilmente me dei conta da singularidade e importância da literatura ou da cultura brasileira. Como já disse noutra parte, a literatura brasileira é desde há muito, por razões que só se explicarão magicamente, uma causa da minha vida. Globalmente, ela dá-me prazeres e horizontes distintos dos que me dão outras literaturas, ela interessa-me pelo que prolonga, renova ou inova em relação à literatura ou literaturas de que nasceu, ela fascina-me pela sua diversidade, ousadia verbal e originalidade referencial. É por isso uma causa a que com proveito me entrego e que com prazer tenho servido ou defendido em vários países, alguns dos quais contam já com vários prémios Nobel, quando ela não conta com nenhum. Nem precisa - basta-lhe que tenha génios não premiados como Machado de Assis, Drummond, Guimarães Rosa, Clarice Lispector. A literatura brasileira foi e é para mim uma causa mas é também uma casa, onde me sinto como numa muito ampliada casa portuguesa com certeza - a casa materna e paterna da minha língua viva e vivificante.

Falei numa explicação mágica para o meu relacionamento com o Brasil, ou com a sua cultura e a sua literatura. Além do que já referi, com evidente destaque para o efeito da leitura do poema de

Drummond, não posso terminar sem uma referência ao seguinte, em que só pensei muitos anos depois dessa leitura:

- Nasci numa aldeia que dista apenas cerca de meia centena de quilômetros de Belmonte, a terra de Pedro Álvares Cabral, o “descobridor” do Brasil;
- Nasci num dia 12 de outubro, dia da celebração da “descoberta” da América, dia da festa da padroeira do Brasil, Nossa Senhora da Aparecida, dia do aniversário do nascimento (em 1798) do que foi o proclamador da independência do Brasil, D. Pedro I, que também foi aclamado como imperador num dia 12 de outubro (de 1822).

Disse no fim de um grande discurso o grande Guimarães Rosa: “o mundo é mágico”. Alguém duvida?

Saúl Ibergoyen y el portuñol como reivindicación de la identidad fronteriza en la literatura

Saúl Ibergoyen and portuñol as vindication of border identity in literature

María Jesús Fernández
Universidad de Extremadura
mjesusfg@unex.es
<https://orcid.org/0000-0002-0117-055X>

El escritor Saúl Ibergoyen, de origen uruguayo, aunque afincado en México desde los años 90, es, a decir de críticos como Magdalena Coll, “el primer escritor que toma la decisión de plasmar este mundo de mezclas, combinaciones e interferencias lingüísticas” (1997:745) que denominamos genéricamente “portuñol” para hacer visible, en algunas de sus novelas y cuentos, una “tercera variedad lingüística, un sistema intermedio, que no es ni español ni portugués” (Coll 1997: 745) usado en comunidades de la frontera del norte de Uruguay con Brasil. Yendo más allá del uso esporádico que algunos autores habían hecho del dialecto fronterizo como pincelada pintoresca para colorear ciertos ambientes, para Saúl Ibergoyen representar literariamente el registro de estos hablantes, de una periferia absoluta respecto a los centros urbanos de poder, suponía adquirir un compromiso con la visibilidad de la identidad fronteriza, de su realidad y de su lengua.

Como resultado de la línea de investigación sobre el portuñol y su uso en la literatura en las zonas de contacto entre las lenguas española y portuguesa que estábamos desarrollando (Fernández 2006), comenzamos en 2010 un contacto epistolar con Saúl Ibergoyen Islas. Poco tiempo después, con ocasión de la preparación de una conferencia sobre la presencia del portuñol en su obra y el significado de tal elección, el escritor respondía amablemente a una entrevista por escrito que permaneció inédita y ahora publicamos. Por otra parte, en 2012, haciendo gala de una generosidad que todos los que le trataron, críticos y lectores, destacan en su personalidad, Saúl nos enviaba su último cuento ambientado en la frontera de Rivera, en Uruguay, con Santana do Livramento, en Brasil, donde nuevamente plasmaba el uso

del dialecto fronterizo, cuento que igualmente ha permanecido inédito y que ahora damos a la luz en este número de *Limite*¹.

Sobre el autor

Saúl Ibargoyen Islas nació en Montevideo en 1930 y pasó gran parte de su vida a caballo entre su país de origen y México, donde se exilió en 1976 cuando la llamada dictadura cívico-militar, iniciada en 1973, colocó a Uruguay en la nómina de los regímenes dictatoriales de América del sur, con la consecuente limitación de libertades individuales. Tras el fin de la dictadura en 1985, Saúl Ibargoyen regresa a Uruguay en una estancia de unos seis años, para afincarse definitivamente en México en 1990. Publicó su primer libro de poemas en 1954 y el último en 2016. En total más de medio centenar de poemarios, a los que se suman novelas y cuentos (dieciséis títulos), ensayos, textos de periodismo cultural y algún ejemplo de literatura infantil. Fue editor y colaborador de diversas revistas como *Plural*, *Tinta seca* o la *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* y docente en la Escuela de Escritores de México. Recibió a lo largo de su carrera diversos galardones y distinciones, entre otros, el Premio Nacional “Carlos Pellicer” a su obra *El escriba de pie* de 2002. Fue miembro de la Academia de las Letras de Uruguay desde 2008.

El crítico uruguayo Ángel Rama lo incluyó en la denominada “generación de la crisis”, referida a autores que comienzan a publicar entre los años 60 y 70, aunque el propio autor defendió repetidas veces su no pertenencia a grupo alguno, afirmando sus afinidades con otros escritores más en los aspectos ideológicos que estéticos (Zeitz 1979: 98). Para algunos críticos, Ibargoyen Islas se vincularía a una generación *postboom* de la literatura hispanoamericana más preocupada por la trama de tintes sociales y por reflejar un uso coloquial del lenguaje. Uno de sus críticos más atentos, Fernando Aínsa, lo sitúa en la fundación de la novela histórica de la frontera (Aínsa 2002: 40) y en general de una nueva manera de novelar la historia latinoamericana, empeñada en reescribir el pasado a la búsqueda del “individuo auténtico perdido detrás de los acontecimientos” (Aínsa 2003: 112).

¹ Dejamos aquí constancia de nuestro agradecimiento a Mariluz Suárez, viuda de Saúl Ibargoyen, por autorizarnos su publicación y por indagar hasta constatar el carácter inédito del cuento que formaba parte de un proyecto de libro titulado *Una capa muy obscura*.

Su obra ha sido traducida a varios idiomas² y él mismo fue traductor al español de poetas brasileños como Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Ferreira de Loanda, João Cabral de Melo Neto, Adonias Filho y Graciliano Ramos, además de los portugueses Fernando Pessoa y José Saramago.

Murió en ciudad de México el 9 de enero de 2019³.

Sobre el portuñol en la obra de Saúl Ibargoyen

En una de sus primeras publicaciones, la recolección de cuentos *Fronteras de Joaquim Coluna*, publicada en 1975, Saúl Ibargoyen recreó el registro lingüístico mezcla de español y portugués que había oído a los habitantes de la ciudad de Rivera y de su entorno, comarca uruguaya fronteriza con Santana do Livramento, en Brasil. La experiencia de la vida fronteriza, mientras ejerció como profesor de literatura en el norte de Uruguay, y el contacto con esta lengua mezclada, conocida con nombres como portuñol, fronterizo, bayano o carimbão, le marcaron como escritor y darán origen a la creación de un territorio literario, cuyo centro será Rivamento⁴, y a uno de sus personajes, Joaquim Coluna, símbolo del pueblo que habita esta frontera “bicultural y bilingüe” (Coll 1997: 746). La recreación literaria del territorio, de la vida dura de sus pobladores y de su variedad lingüística son los elementos clave de lo que denominó su “escritura fronteriza”⁵. A partir de estos primeros relatos, este microcosmos literario surgirá en otros títulos como *Quién manda aquí* (1986) y *Los dientes del sol* (1987), en ambos casos recopilaciones de relatos, que reunirá más tarde en *Cuento a Cuento* (1997, 2002). A ellos hay que sumar las novelas *La sangre interminable* (1982), *Noche de espadas* (1987), *Soñar la muerte* (1994) y *Toda la tierra* (2000).

Al elegir esta periferia y optar por captar su identidad cultural a partir de la lengua de sus habitantes, el novelista quiso poner de relieve la “indudable diversidad” de Uruguay, escondida según el autor bajo una homogeneización fomentada desde las instancias educativas y de

² En especial son numerosas las traducciones al francés de sus obras debidas al profesor Philippe Dessommes Flórez, que desde la Universidad de Lyon ha promovido el conocimiento de este autor en Francia.

³ El portal de literatura Palabra Digital ofrece amplia información sobre el autor y su obra: <https://palabavirtual.com/ibargoyen/index.php?ir=critica13.php&idp=1013>

⁴ Topónimo híbrido, que nace del cruce entre Rivera y Livramento.

⁵ Entrevista “No debo pensar por mis personajes”, *El Financiero*, México, 14 de septiembre de 2000 (Disponible en www.palabravirtual.com/lbargoyen/critica).

poder. Al visibilizar el portuñol, el autor ratificaba su postura “no oficial, no libresca, no urbana, no culta”, concretada en “un enfrentamiento, un cuestionamiento de determinados valores europeizantes y agringados de la cultura uruguaya. Ni somos tan monolingües ni tan blancos de piel”. Los numerosos estudios dialectológicos sobre esta zona fronteriza habían confirmado la condición bilingüe y diglósica (Coll 1997: 747)⁶ de los departamentos de Artigas, Rivera y Cerro Largo, consecuencia histórica de las disputas entre portugueses y castellanos durante la conquista y, más tarde, durante y después de la independencia, entre hispanos-criollos y brasileños.

Saúl Ibargoyen enfrentó las dificultades de trasladar al registro escrito literario una modalidad oral, caracterizada por la variabilidad de soluciones, escogiendo una representación fonética que trasladase los elementos mezclados de las dos lenguas, sin caer en el estereotipo lingüístico, sino partiendo de su propia percepción del portuñol riverense. Pero la opción no es meramente lingüística, reducida a la copia fidedigna de un fenómeno sociolingüístico, sino que alcanza a la visión del mundo fronterizo tal como la experimentan sus personajes, habitantes de este espacio intermedio en que el devenir histórico ha dado lugar a la síntesis y la hibridación en todos los planos de la existencia, resultando de ahí “un microcosmos político, cultural y lingüístico” (Dessommes 2010) que Saúl Ibargoyen quiso y supo captar. Así lo podemos observar en el cuento “La Consulta”, donde es recreada la sala de una adivinadora, heredera de las formas de la cultura popular y rural. Como sucede con frecuencia en la narrativa breve de Ibargoyen Islas, el relato se sostiene sobre el diálogo de los personajes, en este caso, entre la adivina, que se expresa en portuñol, y el paciente, que lo hace inicialmente en español, sin que la comunicación entre ellos se resienta por el diferente registro lingüístico. Si parece que la consulta deriva en fracaso es debido a que la sanadora, negándose a solucionar el caso particular de su interlocutor (“¡uma redensao para um só, nao presta, é pura porquera!”), acabará pronosticando una solución para los problemas de toda la humanidad, de este “mundo fedorento”, que debe

⁶ La dialectología fronteriza uruguaya está ligada especialmente a los nombres de investigadores como Adolfo Elizaincín, Graciela Barrios o Magdalena Coll, entre otros.

“involucionar”. Lo colectivo y su destino se colocan así por delante de lo individual.

En la contraportada de la primera edición de *Toda la Tierra*, un texto de José Saramago subrayaba la postura contracorriente de Ibarгойen y su compromiso con el hombre real en la literatura⁷:

Toda la tierra es una nueva demostración del notable talento de Saúl Ibarгойen y de su poder creador. En verdad, hoy no son muchos los escritores a quienes el 'hombre real' interese tanto. Al leer a Ibarгойen sentimos que la tierra continúa debajo de nuestros pies, políticamente incorrecta y dramáticamente humana.

Y en efecto Ibarгойen Islas se adentra en sus relatos en portuñol por un territorio rural, caracterizado por el aislamiento, por un nivel socioeconómico bajo, para representar un registro coloquial desprestigiado (Coll 1997: 747), lo que refuerza su opción por acoger la realidad periférica en sus formas olvidadas por los centros del poder cultural. En un primer momento, según informa en una entrevista en 1976, esta opción, que no puede desligarse de la ideología social izquierdista de su autor, le acarreará la no distribución del libro en Uruguay, como forma de censura: “Esto les pasa a los escritores que se han colocado junto al pueblo” (Zeit 1979: 96).

Así pues, Saúl Ibarгойen escogió lo real fronterizo como materia literaria, haciendo que los acontecimientos se convirtieran en tramas, las personas se hicieran personajes y su lengua se encarnase en el texto, todo ello “sangre que después se vuelve tinta” (Zeit 1979: 93) para que las voces y el “barullo” de la frontera, al que el cuento “La Consulta” se refiere, se oigan en la distancia de la lectura.

2. Entrevista a Saúl Ibarгойen Islas sobre el portuñol como lengua literaria

M. Jesús Fernández: Cuando llega a la frontera, a la ciudad de Rivera, descubre la heterogeneidad cultural de Uruguay. Al escoger y

⁷ La afinidad ideológica entre los dos autores les aproximó. También Saúl Ibarгойen opinó en alguna ocasión sobre José Saramago a quien conoció en Cuba: “Nos ha enseñado, entre otras muchas cosas, a operar desde una ética política que interactúa creativamente con la ética literaria. Su compromiso con la sociedad, en un sentido transformador y ascendente, se ajusta a un compromiso ideológico raigal consigo mismo”. Entrevista de Mário Casasús en:

[\[uruguay.espaciolatino.com/aaa/casasus_mario/entrevista_a_saul_ibargoyen.htm\]\(https://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/casasus_mario/entrevista_a_saul_ibargoyen.htm\).](https://letras-</p>
</div>
<div data-bbox=)

representar la lengua fronteriza, ¿consideró que la literatura tiene algún poder a la hora de hacer visible, incluso prestigiar una variedad lingüística minoritaria?

Saúl Ibarгойen: Mi primer contacto en vivo con la frontera fue en los años 50. Al radicarme allí más tarde, tropecé con el golpe de Estado en Brasil, el 31 de marzo de 1964 (yo viví unos meses en Livramento, en casa de una parienta indirecta... casada con un militar golpista). Pero, fuera de esa eventualidad y de los años de dictadura neofascista, pude moverme en mis actividades laborales, culturales, periodísticas y políticas, siempre dentro de un tono y un “tempo” muy de frontera. El haber escogido esa modalidad del habla no fue por un gesto estético consciente sino en función de una necesidad medular. La práctica del portuñol y las lecturas en portugués (libros, revistas, prensa fronteriza) me produjeron un cuestionamiento con respecto a mi propia lengua literaria. En verdad, me enamoré del portuñol. Aun a miles de kilómetros de distancia es raro el día en que no emita alguna portuñolada. Creo que el uso creativo del portuñol fue y es para mí un acto solidario de reivindicación de lo popular en un sentido amplio y profundo. He aprendido de lo general humano mucho más de lo que logré entregar en mi oferta narrativa. Sin esas voces fronterizas, no pocas veces agredidas por la injusticia, mis personajes serían sordos y mudos. Además, en aquella movediza frontera aprendí asimismo la impermanencia y el extraño fluir de todas las cosas.

M. Jesús Fernández: Desde 1975 en que publica *Fronteras de Joaquim Coluna* hasta 2002 en que vuelve a aparecer publicado en la recopilación *Cuento a cuento*, hay 30 años de distancia. ¿Cómo piensa que reciben los nuevos lectores, lectores del siglo XXI, este encuentro con el dialecto fronterizo?

Saúl Ibarгойen: Tal vez con más atención que en aquellos tiempos, pero eso tiene que ver con la sensibilidad actual y las famosas “leyes” del mercado. Debo recordar que mi primer cuento fronterizo, “La María, el viento” (traducido al croata en el 2004), fue publicado en *El Popular* hace 40 años; el libro incompleto obtuvo una mención en el premio Casa de las Américas, La Habana, en 1973. Con el agregado de tres relatos, el editor Benito Milla sacó el libro en Monte Ávila, Caracas, en 1975, como usted menciona. Y todo pareció refrescarse con la edición de 2002, Eón, México. El reconocido escritor mexicano Guillermo Samperio incluyó “Este hotel es de respeto” en dos antologías del cuento latinoamericano, y lo utiliza desde hace años en

sus talleres literarios. El mismo cuento se utiliza también en Montevideo, en el taller de Mónica Marchesky. Rómulo Cosse, en sus *20 años del cuento uruguayo: 70-90*, incluye “Cometas de viernes santo”; además, “El vuelo de Bagualdino Cuervo” fue traducido al francés y “Las guitarras del mar” al polaco.

Sin embargo, no creo que haya muchos lectores para este libro, según como se desplaza o agita el complejo y entreverado mercado editorial. Curiosamente, el portuñol implica una cierta novedad en su uso como lengua literaria, a más de una inexcusable y explícita alusión a lo popular fronterizo; y para algunos es una “rareza” en las letras uruguayas y aun latinoamericanas, con cierto olor a tercer mundo y ajena a los asuntos de las grandes urbes y a los temas de forzada actualidad.

M. Jesús Fernández: En este sentido de valorización del portuñol, en el portal del Instituto Cervantes, el espacio dedicado a la literatura, Rinconete, la profesora Concepción Bados Ciria le dedica una entrada en que se dice sobre el uso del portuñol:

En efecto, el marco denominador de su obra narrativa lo conforma el uso de una mixtura lingüística denominado *portuñol*. A decir de los críticos, esta forma de expresión es conocida como una suerte de sublenguaje empleado por gentes sin educación, de dudosa moral y de escasos conocimientos. El *portuñol* acumula e integra rasgos lingüísticos fronterizos de Brasil y Uruguay, a su vez, amalgamados con experiencias semánticas de otras latitudes de América Latina. Ibarгойen hace suya esta forma de comunicación y, si bien no es nueva en las letras uruguayas, sí es cierto que Ibarгойen incorpora el *portuñol* como rasgo distintivo y fehaciente en su obra en prosa⁸.

¿Qué opinión le merece esta caracterización del portuñol como “sublenguaje”?

Saúl Ibarгойen: No sé quiénes son los críticos a que alude Concepción Bados, pero digo con toda una convicción nacida de la práctica social y por tanto lingüística, que el llamado “portuñol” es un resultado del habla en la frontera Uruguay-Brasil, que muestra al menos tres variantes. Yo utilizo la variante Rivera-Livramento (dos ciudades pegadas y que solo separan físicamente calles, plazas y marcos

⁸ Texto disponible desde 2005 en https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/diciembre_05/05122005_02.htm

fronterizos). Y ese resultado, cuyos inicios pueden buscarse cuando lo que hoy es Uruguay se hallaba sometido primero, al imperio español, luego al portugués y finalmente al brasileño hasta 1829; ese resultado del habla es ejercido por personas pertenecientes a diversas clases sociales, desde comerciantes o hacendados o abogados hasta funcionarios de banco o empleadas domésticas o policías o futbolistas o peones agrícolas, aunque dicho ejercicio es mayoritariamente popular. Debe señalarse que el “portuñol” se habla en la zona de frontera, penetrando más en suelo uruguayo que en el brasileño. Del lado de Brasil predomina el portugués del estado de Río Grande do Sul, aunque infiltrado dialécticamente por el portuñol. He tenido ocasión de escuchar y hablar portuñol en localidades uruguayas a decenas de kilómetros de la frontera. Porque si hay algo de difícil demarcación, es justamente una frontera lingüística.

M. Jesús Fernández: ¿Conoce los trabajos que los dialectólogos realizaron en la frontera a partir de los años 80 sobre los llamados dialectos portugueses del Uruguay? ¿Ha mantenido alguna relación con estos lingüistas? ¿Se han interesado por su obra?

Saúl Ibarгойen: Sí, sé que hay interés de parte de varios especialistas, como el mencionado maestro Adolfo Elizaicín, con quien somos colegas en la Academia Nacional de Letras de Uruguay. Éste me dijo en el 2008 que en sus presentaciones en Europa, en foros dedicados a los dialectos de frontera, siempre llevaba mis obras como ejemplo saliente. Magdalena Coll analizó rigurosamente uno de mis cuentos, “Las tijeras de sal”. En Italia la profesora Rosa Maria Grillo, la maestra Antje Hübel en Alemania, el doctor Dairou Yaouba en Camerún y la doctora Cécile Quintana en Francia han examinado, al menos parcialmente, mi producción en portuñol. Debo anotar especialmente y en el mismo sentido los nombres de Rómulo Cosse y Fernando Aínsa. Por su parte, Jorge Albistur, Hugo Giovanetti Viola, Hugo García Robles y Ricardo Pallares en Uruguay analizaron aspectos de mis relatos desde distintas perspectivas, al igual que Samuel Gordon, Marisa D’Santos, Federico Patán, Françoise Perus, Gustavo Ogarrio y otros en México.

M. Jesús Fernández: ¿Conocía algún trabajo de tipo lingüístico antes de escribir los cuentos de *Fronteras de Joaquim Coluna*?

Saúl Ibarгойen: Muy pocos, siempre trataba de conectarlos con la poesía. Por supuesto, que F. de Saussure fue un autor insoslayable. En verdad y de acuerdo con mi concepción de la creatividad, la

adquisición del portuñol y sus cambios en mí que el impulso escriturario provocaba, fueron la sustancia fundamental de mi trabajo. No fue una propuesta pensada, programada, experimental, sino una proyección natural como fruto de intercambios sociales, afectivos, psicológicos y lingüísticos de muchos años. Después he consultado a otros autores, pero para mí la teoría y la ciencia del lenguaje son solo una expresión esclarecedora del quehacer escriturario; de lo contrario, en mí no funcionan. Y esto lo digo como una limitación, quizá porque me muevo, por mera tendencia inevitable, en esa delicada frontera entre oralidad y escritura. Pertenezco más al mundo de la oralidad, escribir es como un fatalismo diseñado por los procesos culturales. O sea, al escribir escucho las voces de los signos y sus esperadas o insólitas combinaciones; nada es silencioso en la escritura.

M. Jesús Fernández: ¿Cuál ha sido su relación con España y con la literatura española?

Saúl Ibargoyen: Esta relación subjetiva es un constructo que se instala dentro de un vínculo de carácter histórico general, dada la presencia del imperio español en América del Sur desde el s. XVI, y que obviamente tiene que ver con la propia formación del Estado-nación que lleva el nombre de Uruguay (en guaraní, “río de los caracoles”). Por descendencia, soy portador de genes vascos y catalanes, y por herencia familiar todo un ancho reflejo de tradiciones y leyendas que el tiempo fue diluyendo, pero que dejó una marca en mí desde niño. Además, el peso de lo vasco -por decirlo así- fue más fuerte: en casa alguien había conseguido una reproducción a colores de los dos escudos que correspondían al apellido Ibargoyen (“vega o valle en lo alto”). Ese comprobante de presunta aristocracia se perdió; otros miembros de la familia, y me incluyo, lograron obtener dibujos más elaborados luego de consultar a especialistas en heráldica, esas personas misteriosas que hurgan en gruesos volúmenes buscando identidades y raíces extraviadas.

Se trataba de una cuestión de identidad, sobre todo en un país como el nuestro, definido por la diplomacia inglesa del XIX como un “Estado tapón” entre dos gigantes, Brasil y Argentina.

En las luchas independentistas contra tres imperios, nuestro héroe emblemático fue el federalista José Artigas, nieto de aragoneses. Pero mi relación con España resultó, claro, más allá de las meras referencias históricas: cuando empecé a tener noción del legado cultural, del idioma llegado siglos atrás y que yo conocería en su variante

montevideana, a más de las modalidades lingüísticas provincianas; del contacto con gente venida de distintas tierras españolas y con ellos diversas dimensiones de la cultura (vascos, gallegos, valencianos, andaluces...); de los sucesos de la guerra civil y del asesinato de García Lorca, que mi madre comentaba dolidamente; del estudio como alumno de las letras medievales y de los Siglos de Oro, en secundaria y preparatoria, y de una nueva visión de esas literaturas como profesor en esos mismos niveles de enseñanza; del acercamiento a los poetas del 98 y el 27 y de mi desordenada y permanente adicción por el Quijote (acostumbro a repasar casi a diario dos o tres páginas: sin la novela de las novelas creo que nunca hubiera escrito narrativa, nunca hubiera aprendido a inventar soñando).

Y mucho después, en 1970, el primero de mis cuatro viajes a España. Y hasta aquí llego, pues estallan demasiadas imágenes, demasiadas reconstrucciones sensoriales, que mi limitada escritura apenas podría esbozar, como el habla susurrante de los pinares mientras contemplaba ensoñadamente, al amparo de un atardecer de estío, las formas inalcanzables de la Alhambra...

En España solo se han publicado poemas y cuentos míos en algunas antologías de literatura latinoamericana, y menciones sobre mi trabajo han aparecido en historias literarias o en trabajos aislados. En los 60 y 70 tuve cierta conexión con la generación de Coliure (Barral, Rodríguez, Pacheco, González) pero la movilidad de la vida atenuó ese intercambio. Somos inevitables hijos de las circunstancias, según me dijera en México el amigo José Saramago.

M. Jesús Fernández: ¿Cómo ve el actual proceso de globalización – uniformación cultural? ¿Cómo puede afectar este proceso a la cultura fronteriza?

Saúl Ibargoyen: Sin duda, la cultura fronteriza se ha visto afectada: hablo de una frontera concreta, la que bauticé Rivamento. Por ejemplo, la instalación en Rivera, Uruguay, desde hace años, de tiendas tipo zona franca, los famosos *free shop*, ha introducido las agresivas seducciones del consumismo. Productos de incontables países se ofrecen en atractivas vitrinas a una corriente constante de compradores brasileños y de otros países. Los uruguayos no pueden comprar ahí, aunque suelen hacerlo con ayuda de conocidos con documentos no nacionales.

Asimismo, los medios de comunicación, en particular la televisión, empapan el tejido social de valores ideológicos y estéticos generados

en los centros de poder locales (y mediáticamente distorsionados a su vez), así como los de procedencia mayoritariamente estadounidense. La radio fue siempre un instrumento eficaz de comunicación en la frontera, no sé ahora cuál sea su rol social. Otro tema sería cómo funcionan los institutos de enseñanza pública y privada en ambos lados de la línea fronteriza. En fin, el consumo de bienes materiales e ideológicos ha cambiado, aunque se perciben esfuerzos efectivos para sostener las tradiciones fronterizas, tan vinculadas al campo, a través de asociaciones de tono rural, publicaciones culturales periódicas en papel y en internet, alguna librería, ferias de libros, permanencia de cultos afros como el umbanda, etc. Es la vieja pelea entre globalización y diversidad, entre pensamiento único y pensamiento liberador. Ojalá mis personajes ayuden todavía en esta lucha.

Saúl Ibargoyen
México DF
Octubre 2011

Algunos estudios sobre la obra de Saúl Ibargoyen Islas citados en la presentación:

Aínsa, Fernando (2002), *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, Montevideo, Trilce. Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-canon-a-la-periferia-encuentros-y-transgresiones-en-la-literatura-uruguaya--0/html/>

Aínsa, Fernando (2003), *Reescribir el pasado*, Mérida (Venezuela), Celarg.

Coll, Magdalena (1997), "La narrativa de Saúl Ibargoyen Islas como representación literaria de una frontera lingüística", *Hispania*, 80, nº 4, pp. 745-752.

Dessommes Flórez, Philippe (2010), "Hacerse con lo visible de cara a poetizar el caos-mundo: metamorfosis de lo épico fronterizo en *Toda la tierra*, de Saúl Ibargoyen Islas", Cécile Chantaine-Braillon et al (coords.), *El escritor y el intelectual entre dos mundos: lugares y figuras del desplazamiento*, Madrid, Iberoamericana Verveurt, pp. 303-318.

Fernández García, María Jesús (2006): "Portuñol y literatura", *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 62, nº 2, pp. 555-576. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2066306>

Zeitz, Eileen e Ibarгойen, Saúl (1979), "Saúl Ibarгойen Islas: el nosotros allá", *Chasqui*, Vol. 9, Nº 1, pp. 92-101. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/29739593>

Cuento inédito de Saúl Ibargoyen Islas

LA CONSULTA

(para Doña Beti, Señora de Rivamento)

Una luz inconclusa, como anticipado remedo de un atardecer inevitable, cruzó por la semicerrada sonrisa de la mujer. Y ella habló para que nuestra ligera crónica iniciara su curso.

“Sí, ansina é, o sior teñí que cuidar la próstata, ¿o sior está entendendo, ¿certo?”

“Algo, no soy de por aquí... voy pasando, no más... Vine recomendado por...”

“Ah, ya sei... Cuando yo vi a usted, vi también que a próstata lo anda incomodando, ¿nao é?”

“¿Y cómo es que sabe? ¿Es adivina, curandera o qué?”

“Eu sou muito científica, nao gosto de las puras adivinaderas que pur estos pagos de Rivamento há gente que usa abusando até dos outros...”

“¿Y por qué no me lo dice? ¿Es secreto de profesión?”

“Eu vou-le dizer: foi pela maneira que o sior utiliza para se sentar...”

“¿Cómo?”

“De constadiño, y logo trocando as posisois, béin despacito... y respirando de otro yeito, como apertando el aire...”

“Pero yo no vine a tratar de mi próstata... Yo quiero...”

“Sí, o sior está querendo saber sobre negocios de familia meio maluca, de cabeza misturada, asuntos complicados de mais, e sobre coisas de diñero, a gente siempre lutando para viver un poquiño melhor... e también sobre movimientos del corazón...”

“Bueno, mais o menos iso...”

“Ah, ¡o sior cuñese noso modo de falar...!”

“A verdade mesma é que eu morei nestas fronteras, cuando fui mozo menos viejo que agora.”

“Nesas luas o sior aínda nao pensaba en los tamaños do cielo, as veces, sí, solo un poquito. Néin imayinaba ese troso del binguebangui, si el barullo segue chegando cada semá, de segunda até domingo... Barullo que sai do fundo do universo... Eu casi nao poso durmir de noite, de día é diferenti. A gritaría dos gurús, el latido dos cachorros, os carros currendo beín liyero, o tren de meiodía, solo carga, pesoas ya nao leva...”

La sonrisa llegó a su plenitud de luces equilibradas y amarillas, cada diente rechazaba miles de fotones que iban a rebotar en los lentes del hombre. Y el hombre contempló admiradamente aquella impensada perfección.

“El binguebanguí, la baita explosao que tem criado estas merdas de mundo, solo depois o sior entero-se do asunto, cuando ya nao era tao mozo, ¿nao é? Y gostó. Até agora mesmo. Mais pra o sior es como uma dor, pensamento nao resolvido, porque a ideias duelen, empurran el sofrimento...”

“¿Pur qué un mundo de merda?”

“Solo tem que mirar, pode ver terras séin agua, desertos terríveis, osos quebrados séin médula, cránios carecos de bichos todos, destamañados y piquenos, que se ven o no se ven, e os árboles e as prantas séin verde, séin folias, séin páсарos, y ese fogo en el aire, queimando até as pedras, haciendo mais polvo del polvo... e as fábricas e os carros soltando jodida fumasa... séin parar...”

“¿Pur qué me fala ansí? Yo solo quería...”

“E o sior pode ver ainda, si quizer, terras muy por debajo das aguas, espumas bien podres tapando casas, afogando vacas, cavalos, gente, crianzas de peito, iglesias mortas... e la chubarada nao para nao, e os rios téin mais forsa e os mares trepan nas montañas... Tudo es fogo y barro...”

“No entiendo bien por qué...”

“Usté... o sior, vocé, tú, vos, na verdadi béin que entende isto que digo. ¿Pur qué? Porque o sior desce de gente de sabedoría, daqueles iniciados que faz muitas luas dominaban o mundo con su pensamento, pensamento que iba para o céu, mais longe das nuvens... e voltaban nas terras, iban rolando hasta as cidades e campos de gente guascona, bruta, séin preparasao, aunque as veces paricián personal de calidade. ¿Pur qué? Porque tiñan diñero, so pur iso, tiñan poder de espadas y bombas, ¿vocé me entende? Eles exploraban aos povos que trabaliaban séin ficar nunca quietos, quasi séin gañar nada. E iso trasía muita fome para os povos, as crianzas morrían de a montón, as mulieres, os homens también, e os corvos pretos e os cachorros e até gente como feras cumían daquelas carnes putrefatas e cheias de doensas...”

“Y luego, ¿qué?”

“Chegaron guerras que no tenían tamaño visto, aqueles seres inteligentes que mandaban no mundo con bondade e limpesa, foran perseguidos, esmagados, disuvidos, esquecidos... e agora o sior ve que temos novas guerras, mais iso vai terminar. Primeiro a humanidade

toda vai involucionar, indo atrás, e as pesoas irán pasando de dos a cuatro patas, mais séin rabisco...”

“¿Rabisco?”

“Certiño, sí: rabo, cola, se o sior quizer... Enton chegarán, dentro de un montón de luas, falo clariño para o sior, novos seres o talvez um so, como o raiair do novo día, a limpar la oscuridade, as trevas deste mundo fedorento. A humanidade téin que aprender a nacer outra veis.”

“¿Y quéin será ese homi?”

“Ninguéin sabe se vai ser homi, ninguéin vai saber, mais ele vai trocar tudo, até os mundos que están mais allá do mundo... Mais nos temos que ajudar ele... Só sei que ele chegara levantando uma bandeira vérmelia, iguaisña ao nacimiento do día...”

La mujer buscó quedar de perfil, ya no mirar como de lejos el rostro menguado del hombre, empalidecido por un mínimo sudor. Las luces amarillentas tomaron otro grosor, otra espesura, como alimentándose de aquel diálogo que las paredes de tabla y los escasos muebles de la habitación amparaban. Un extraño silencio, curiosamente salpicado de ruidos cotidianos, se alzó como una cúpula oscura.

“O sior téin dos ojos, ¿nao é? Nao estao sadíos, porque você téin que usar os outros dois, nao dechar que eles se enfermen mais ainda, ¿me entendeu?”

“¿Dos ojos mais? ¿Dónde?”

“No meio da frenti, así poder olhar con mais forsa. E outro atrás, encima da parte alta do pescoso, ¿ta? Ese olho presta pra recordar lo que téin pasado na sua vida, luas e luas que flutuaron no tempo, porque o sior ya téin vivido bastante, ¿éin?”

La mujer volteó para mirar bien directo al hombre que parecía más enflaquecido, los lentes apagándose al ritmo del atardecer.

“Usté me mira, ¿y qué ve? ¿Uma mulier? ¿Qué mulier?”

“Yo veo...”

“¡Nao, nao, o sior está viendo um cavalo! Cavalo bien preto, dentes amarelos. Cavalo é a eneryía dos homens.”

“Pero... señora, los caballos nao falan...”

“¡El espíritu grande fala pur cualquier boca, e cualquier forma é uma forma cualquiera, mulier ou cavalo, e los ojos sao os cuatro ventos que moran no ar, respirando aires de cima e aires de baixo, e o sior solo podrá achar sua propia estrada si pode escrever sobre as coisas que van a acontecer: as jodidas guerras, as aguas podres, as terras mortas, as cidades derrubadas, os corasois vacíos, os pensamentos séin vida, a chegada daquele que vai arrumar tudo! A fim de contas, pur iso você

está aquí: ¡Solo pra cuñesar de sua propia redensao! ¡Mais uma redensao para um só, nao presta, é pura porquera!”

El sillón de la mujer quedó vacío, tal vez porque una forma de cuerpo macizo, de piernas firmes, de cabello oscurecido, de rostro en lo alto, simplemente se llenó de aire.

El hombre dejó sobre la mesa que por ahí estaba, como una temblorosa ofrenda, el costo de la consulta: un saco conteniendo dos kilos de arroz. Lo ubicó entre bolsas y bolsitas de fideos, frijoles, fruta seca, galleta de campaña, café, carne seca... porque la causa de los famintos no admite demoras. Y ya en medio de la calle pedregosa y polvorienta -sin percibir en absoluto el final de nuestra crónica-, miró hacia un sol cuya luz apenas pudo tocarle la cara, y sintió que por ahí se arrastraban dos o tres lágrimas seguramente amarillas.

Rivamento/México DF, enero 2012

“6.000 pesetas”: Blas de Otero e a disputa pelo Prêmio Fastenrath

“6,000 pesetas”: Blas de Otero and the dispute for the Fastenrath Prize

Raphael Boccardo
Universidade de São Paulo
raphael_boccardo@msn.com
<https://orcid.org/0000-0001-9631-0924>

Introdução

A década de 1960 na Espanha sob a ditadura franquista testemunhou não apenas questões políticas complexas, como a censura e a repressão, mas também uma efervescência cultural que desafiava as restrições impostas pelo autoritarismo. Durante esse amplo cenário, o renomado escritor basco Blas de Otero, já estabelecido como um dos grandes poetas espanhóis, encontrava-se em um exílio forçado em Cuba devido ao seu envolvimento político no Partido Comunista Espanhol (PCE), juntamente com seu colega intelectual e escritor Jorge Semprún, então membro do Partido na França (Pardo-Balmonte 2013: 449). Enquanto aguardava notícias de José Luis Cano, editor responsável por sua obra *Ancia*, Otero tornou-se peça central em uma disputa literária crucial: o Prêmio Fastenrath da *Real Academia Española*, disputa essa que discutiremos a seguir.

O Prêmio Fastenrath

Os Prêmios Fastenrath têm origem em duas instituições, a Fundação Prêmio Fastenrath e o Premi Fastenrath, ambas estabelecidas com o legado póstumo de Johannes Fastenrath Hürxthal. O primeiro premia escritores espanhóis em língua castelhana, enquanto o segundo se destina à língua catalã.

A Fundação *Premio Fastenrath*, inicialmente vinculada à Casa Real e mais tarde ao Ministério de Instrução Pública e Bellas Artes, foi administrada pela *Real Academia Española*. Os prêmios eram concedidos anualmente a obras em língua castelhana, publicadas e não inéditas. As modalidades variaram ao longo dos anos, e a última

convocação foi em 2002. O valor do prêmio, que variou ao longo do tempo, tinha um caráter simbólico e testemunhal, refletindo sua longevidade como um dos mais antigos prêmios para escritores em língua castelhana.

O Prêmio Fastenrath tem uma história rica e distinta, com ganhadores notáveis que contribuíram significativamente para a literatura espanhola. Dámaso Alonso, renomado poeta e crítico literário, foi agraciado com o prêmio na edição de 1943. Outro nome de destaque nos anais do Prêmio Fastenrath é Carmen Laforet Díaz, cuja obra *Nada* foi laureada com esse prestigioso prêmio. *Nada* é uma obra emblemática da literatura espanhola do século XX. Leopoldo Panero e Miguel Delibes Setién também figuram entre os ilustres ganhadores anteriores, contribuindo para a diversidade temática e estilística que caracteriza os premiados pelo Prêmio Fastenrath. Seus feitos literários continuavam a enriquecer o legado do prêmio, solidificando-o como um reconhecimento de excelência na escrita em língua castelhana.

6.000 pesetas

Na década de 1960, o Prêmio tinha exigências claras para que uma obra ganhasse as 6.000 pesetas de premiação:

Los autores de las obras que se presenten al concurso han de ser españoles (...) Se otorgará el premio a la mejor obra, siempre que aventaje en mérito a las demás presentadas y lo tenga suficiente a juicio de la Corporación, para lograr recompensa (...) El autor premiado, cuando en los ejemplares de la obra haga mención al premio, señalará el concurso en que lo obtuvo y no podrá incluir en el volumen ningún otro texto (*Real Academia Española* 1961 nº 262).

Blas de Otero, durante sua estadia em Cuba, já estava ciente do prestígio associado ao Prêmio Fastenrath, apesar de suas reservas sobre estar incluído na lista de candidatos devido à sua afiliação ao PCE. No entanto, quando recebeu a notícia através de José Luis Cano, seu editor em *Ancia*, de que sua obra estava sendo considerada como uma das favoritas para receber o prêmio, possivelmente a reação de surpresa de Blas de Otero deve ter-se misturado com a desconfiança.

A surpresa emanava da constatação de que, apesar das diversas censuras que suas obras vinham enfrentando, sua escrita ainda estava sendo reconhecida e apreciada na Espanha, mesmo com todas as

censuras impostas até o momento, como diz Lucía Montejo Gurruchaga:

La dura realidad social de la España de los sesenta – analfabetismo, hambre, éxodo rural, emigración, represión –, una estructura social asfixiante y opresora, no son situaciones que puedan divulgarse. Si además alude a la guerra civil, al número de años que el país lleva soportando la dictadura, descende a su situación personal – la severidad con la que le trata la censura por su notoriedad literaria y su posición política, hasta la prohibición de publicar *En castellano* en España – y se vale de una cita de César Vallejo, con la que no sólo remozca el modelo, sino que ofrece una nueva visión de lo ya lexicalizado y tópico. El poema así se convierte en algo impublicable (Gurruchaga 2000: 165).

No entanto, a desconfiança persistia, alimentada pela atmosfera política da época e pelas retaliações que Otero vinha sofrendo devido ao conteúdo crítico de suas obras. Afinal, *Ancia* não escapou das críticas e restrições impostas pelos censores. Era, pelo contrário, fruto das diversas censuras das obras *Ángel fieramente humano* e *Redoble de conciencia*, por isso seu título, um fragmento de significados: *An-cia*.

Assim, as notícias sobre a possível vitória no Prêmio Fastenrath destacavam não apenas o reconhecimento literário merecido por Blas de Otero, mas também lançavam luz sobre os desafios enfrentados por ele na esfera da censura política, evidenciando a complexidade do contexto em que suas obras eram produzidas e recebidas.

Sobre a obra *Ancia*

Ancia é uma obra que reúne duas das mais complexas e existencialistas obras de Blas de Otero: *Ángel fieramente humano* e *Redoble de conciencia*, além de 38 poemas inéditos. Em uma análise crítica realizada por Dámaso Alonso em 1952, Otero é apreciado por expressar, com notável lucidez, os elementos essenciais do desarraigo. A poesia de Otero aborda temas como a morte, o vazio, e a angústia do homem:

Allí el célebre poeta y filólogo encuadra el poema en la que denomina poesía desarraigada, una poesía que definirá como “una frenética búsqueda de ordenación y de ancla” para aquellos a quienes “el mundo nos es un caos y una angustia” (López Guil 2008: 450).

Ancia transcende sua função meramente como um ponto culminante na trajetória estética e existencial das poesias de Blas de Otero, consolidando-se como um marco literário que inscreve seu nome entre os grandes escritores e poetas espanhóis.

El hueco existencial que revela esta falta de correspondencia responde a la crisis que atravesó el poeta vasco entre el verano de 1944 y 1946. Fueron años de soledad y hundimiento que le alejaron de todo contacto social, y de los que emergió con un nuevo proyecto de vida. Lo que esta lucha fue queda reflejado en los poemas de ANCIA, y los golpes que su rebeldía siguió infligiéndole en aquellos míseros años de la posguerra, las expone en la terrible carta del 18 de agosto de 1955. Blas de Otero, tan pudoroso de su intimidad, tan poco dado a las confidencias, abre su pecho ante el amigo por quien se sabe comprendido. De esta comprensión nace la semblanza "Blas de Otero entre los demás" que Vicente Aleixandre publicó en su libro *Los encuentros* (De la Cruz 2004: 66).

Este trabalho poético não apenas representa a convergência e conclusão de um desenvolvimento estético e existencial, mas também se eleva como uma obra que amplia os horizontes de reconhecimento do autor. Ao ser indicado para o prestigioso Prêmio Fastenrath na Espanha, *Ancia* não apenas valida a maestria de Otero, mas também o coloca em destaque entre os expoentes literários do país. Entretanto, ser escolhido para o prêmio teria um obstáculo importante na tradição da poesia espanhola.

O Júri

O júri encarregado de avaliar *Ancia* para o Prêmio Fastenrath era composto por figuras proeminentes como Gerardo Diego, Sánchez Cantón e Vicente Aleixandre, sendo este último um defensor ardente da obra de Blas de Otero. Aliás, foi o próprio Vicente Aleixandre quem desejou que a obra estivesse ali presente. Contudo, a escolha de *Ancia* gerou muitas controvérsias. Gerardo Diego levantou objeções de ordem moral ao apontar para uma alegada oscilação na fé e ousadias linguísticas em torno de temas sexuais presentes na obra. Este conflito ético, ancorado em um artigo do Regulamento da Academia que ressaltava o dever dos acadêmicos de zelar pelas boas maneiras, adicionou uma camada extra de complexidade à decisão do júri.

Como destaca José Luis Cano em seu livro *Los cuadernos de Velintonia* (1986), o embate entre Aleixandre e Diego sobre *Ancia*

reflete não apenas uma divergência literária, mas uma luta mais ampla pela liberdade de expressão em um contexto repressivo:

25 de febrero

La tarde en Velintonia. Me cuenta Vicente con detalle las deliberaciones del jurado del Premio Fastenrath de la Academia – en el que está con Gerardo y Sánchez Cantón -. Vicente propuso de entrada el libro *Ancia* de Blas de Otero. Tanto Gerardo como Sánchez Cantón estuvieron de acuerdo en que era el mejor libro de los presentados, en poesía, pero Gerardo alegó ciertos escrúpulos morales. Había en el libro – advirtió una fe vacilante y ciertas libertades de palabra al tocar temas sexuales, concretamente un poema en que el poeta parece mostrar cierta atracción por las menores. Gerardo alegó incluso un artículo del Reglamento de la Academia, que habla del deber de los académicos en velar por las buenas costumbres. “Le miré con asombro – me cuenta Vicente-, pero Gerardo seguía impassible y habló del mal efecto que podía causar al obispo patriarca el que la Academia premiara un libro con tales libertades”. Pero Vicente insistió en la superior calidad poética del libro de Otero, y logró convencer a Sánchez Cantón, anulando los supuestos escrúpulos morales y religiosos de Gerardo.

“La actitud de Gerardo- añade Vicente- ha sido lamentable. Quién lo diría del antiguo poeta surrealista y creacionista, siempre en vanguardia; del director de *Carmen* y su desvergonzada hermana *Lola*” (Cano 1986: 153).

José Luis Cano revela as nuances da discussão, evidenciando a firmeza de Vicente Aleixandre em apoiar a qualidade poética de Blas de Otero, enquanto Gerardo Diego, influenciado pelos aspectos morais cristãos que estavam em voga no franquismo, levantava objeções. A interação entre esses membros do júri não apenas ilustra a polarização ideológica da época, mas também ressalta a importância da resistência artística de Vicente Aleixandre em sua escolha ao apoiar Blas de Otero.

Vicente Aleixandre e Gerardo Diego

Gerardo Diego, conhecido por suas contribuições substanciais à literatura espanhola e por ser um membro influente da *Generación del 27*, - por isso o choque de Vicente Aleixandre com suas decisões conservadoras no Prêmio Fastenrath - trouxe consigo uma perspectiva complexa para Vicente Aleixandre durante as deliberações sobre *Ancia*. Sua postura durante o processo de avaliação refletiu não apenas uma análise literária, mas também uma preocupação ética e moral em relação ao conteúdo da obra de Blas de Otero. Gerardo Diego

expressou inquietações relacionadas à suposta fé vacilante e às ousadias linguísticas, especialmente aquelas vinculadas a temas sexuais presentes na obra.

O embate entre Vicente Aleixandre, defensor da qualidade poética de Blas de Otero, e Gerardo Diego, que levantou objeções fundamentadas em sua interpretação ética, adicionou uma camada adicional de complexidade às discussões do júri, assim como a decepção de um poeta para outro, em um momento de tomada de decisão contra ou a favor de um regime autoritário. Como destaca José Luis Cano em seu livro *Los cuadernos de Velintonia* (1986), o conflito não se limitou a uma mera divergência literária, mas tornou-se uma representação da luta mais ampla pela liberdade de expressão em um contexto repressivo.

No contexto, Gerardo Diego não apenas se sobressai como crítico literário e membro do júri, mas emerge como participante ativo na controvérsia que cercou a escolha de *Ancia* como vencedor do Prêmio Fastenrath. Sua presença, marcada por preocupações éticas, injetou considerações éticas e ideológicas na decisão, transformando o episódio não apenas em uma seleção literária, mas em um reflexo das tensões políticas e morais predominantes na Espanha da década de 1960.

A censura imposta pelo regime franquista lançava uma sombra sobre o processo de avaliação. A obra de Blas de Otero, sendo audaz em sua abordagem de temas sensíveis, tornou-se um terreno de conflito ideológico e político em um momento em que a liberdade de expressão estava severamente restringida. A ditadura franquista exercia um controle estrito sobre a produção intelectual, e qualquer desvio das normas estabelecidas podia ter repercussões significativas:

Sobre las reiteradas quejas de los intelectuales contra este órgano de control pueden verse las pruebas que aporta José Luis Cano en *Los cuadernos de Velintonia*, op. cit., 157. La mejor muestra del anonimato bajo el que se escondían los censores son los expedientes. Entre ellos – lectores en el argot del Ministerio – había distintas categorías: jefe de lectorado, lector especialista, lector eclesiástico, lector fijo o eventual. Había entre ellos personas de gran prestigio, catedráticos, cargos políticos adscritos al régimen de Franco, escritores, y había otros muchos – personal fijo o eventual – de escasa y deficiente formación cultural, como pronto ponen en evidencia los informes. Se identificaban por un número y firmaban los dictámenes – por lo general – con una firma ilegible, sobre todo

si eran negativos. Cumplieron con rigor estas normas en los primeros años – algunos las obedecieron siempre –, pero después de descifrar un buen número de informes, leer y releer docenas de expedientes, muchos de estos garabatos se le van haciendo familiares al estudioso y van destacando a su signatario (Gurruchaga 2000: 165).

Citando as evidências apresentadas por José Luis Cano em *Los cuadernos de Velintonia*, podemos destacar no texto sobre o anonimato sob o qual os censores se escondiam, revelado através dos expedientes. O texto menciona diversas categorias de leitores, desde chefes de leitorado até pessoal fixo ou eventual, incluindo pessoas com prestígio, catedráticos, cargos políticos ligados ao regime de Franco, bem como indivíduos com formação cultural deficiente, conforme indicam os relatórios.

Em um panorama mais amplo, a relação intrínseca entre a obra *Ancia* e a controvérsia que a envolveu revela a persistência das tensões políticas e morais na Espanha, estendendo-se além do período inicial abordado por Dámaso Alonso em seu estudo de 1952. O embate entre a criatividade artística de Blas de Otero e a censura política franquista transcendeu os anos, culminando na decisão do Prêmio Fastenrath na década de 1960. A resistência do autor diante das restrições políticas evidencia não apenas a luta individual, mas também a luta coletiva de todos os que aspiravam à expressão livre em um contexto de opressão.

Adicionalmente, a participação ativa de Gerardo Diego no episódio destaca a interseção complexa entre o campo literário e as realidades éticas e ideológicas da sociedade espanhola. Ao injetar considerações éticas no processo de premiação, Diego não apenas desempenhou o papel de crítico literário, mas também se posicionou como um defensor das dimensões éticas e ideológicas que permeavam o ambiente cultural. Assim, a escolha de *Ancia* como vencedor do Prêmio Fastenrath transcendeu as meras considerações literárias, tornando-se um reflexo penetrante das lutas mais amplas que caracterizavam a Espanha na década de 1960, marcada por uma incessante busca pela liberdade de expressão em meio a um contexto político e moral desafiador.

Conclusão

Em meio à década de 1960 na Espanha sob o regime franquista, o renomado poeta Blas de Otero enfrentou não apenas os desafios políticos, como a censura e a repressão, mas também uma

efervescência cultural que desafiava as restrições impostas pelo autoritarismo. Seu exílio forçado em Cuba devido ao envolvimento político no Partido Comunista Espanhol (PCE) culminou em uma disputa literária crucial: o Prêmio Fastenrath da Real Academia Española. Este período tenso na história literária espanhola destaca não apenas a maestria poética de Blas de Otero, como evidenciado na obra *Ancia*, mas também a complexidade do contexto em que suas obras foram produzidas e reconhecidas.

A controvérsia em torno do Prêmio Fastenrath revelou-se não apenas como um embate literário, mas como uma luta mais ampla pela liberdade de expressão em um contexto repressivo. A resistência de Blas de Otero às restrições políticas e a defesa apaixonada de sua obra por Vicente Aleixandre destacam a importância da liberdade artística em períodos de opressão. O episódio na história literária espanhola ecoa como um exemplo notável de como a poesia pode transcender as fronteiras políticas, conectando-se de forma íntima com a experiência humana em tempos difíceis. A obra *Ancia* não apenas valida a maestria de Otero, mas também serve como testemunho eloquente da interseção entre a literatura e a política sob o jugo da ditadura franquista. Muito mais que 6000 pesetas, o Prêmio Fastenrath representava uma vitória para Vicente Aleixandre, Blas de Otero, e outros escritores espanhóis.

Bibliografía

- Cano, José Luis (1986): *Los cuadernos de Velintonia. Conversaciones con Vicente Aleixandre*, Barcelona, Seix Barral.
- De la Cruz, Sabina (1981): "Introducción a Blas de Otero", *Expresión y reunión. (A modo de antología)*. Madrid: Alianza, págs. 9-48.
- De Otero, Blas (2013): *Obra completa de Blas de Otero*. Org. Sabina de la Cruz, Barcelona, Ed. Galaxia Gutenberg.
- López Guil, Itz'iar (2008): "Sobre "Lo Eterno" de Blas de Otero". *Lenguas en diálogo: el iberorromance y su diversidad lingüística y literaria*, Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Montejo Gurruchaga, Lucía (1998): "Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la transición política. Primera parte: de ÁNGEL FIERAMENTE HUMANO a EN CASTELLANO", *Revista de literatura*, Tomo 60, n.º 120, pp. 491-516. Disponível em:
http://www.represa.es/represa_3_mayo_2007_articulo3.htm
 l.

Perulero Pardo-Balmonte, Elena (2013): *La poesía histórica de Blas de Otero*. Tese de doutorado, Universidad Autónoma de Madrid.

Resolución de la Real Academia Española (1961): "Anuncio de concurso para la concesión del «Premio Fastenrath»", *Boletín Oficial del Estado* (BOE), número 262, páginas 15708 a 15708. Sección III. Otras disposiciones. Ministerio de Educación Nacional.

Semprún, Jorge (1978): *Autobiografía de Federico Sánchez. Novela*, Barcelona, Planeta.

Varia

Varia

Datation des dix premières traductions des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne au Portugal

The dates of the first ten translations
of Jules Verne's *Extraordinary Voyages* in Portugal

María-Pilar Tresaco
Universidad de Zaragoza
ptresaco@unizar.es
<https://orcid.org/0000-0002-3395-4287>

María-Lourdes Cadena
Universidad de Zaragoza
mlcadena@unizar.es
<https://orcid.org/0000-0002-8568-2025>

Data de receção do artigo: 16-02-2023
Data de aceitação do artigo: 14-07-2023

Résumé

Dans cette contribution nous faisons connaître et précisons les dates de publication des dix premières traductions des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne au Portugal.

L'instrument fondamental de la recherche menée a été le journal de diffusion nationale *Diario Ilustrado*, périodique numérisé disponible dans la *Biblioteca Nacional de Portugal* et publié à Lisbonne entre juin 1872 et janvier 1911.

Après l'examen attentif des catalogues des bibliothèques nationales brésilienne, espagnole, française et portugaise, la révision méthodique d'études sur le sujet et surtout après le dépouillement et analyse de nombreux journaux numérisés de l'époque, ces informations obtenues nous ont permis, pour la première fois, de certifier leur date de publication, quels que soient le format ou le support utilisés.

Mots-clés: Jules Verne, premières traductions, Portugal, journaux, *Diario Ilustrado*.

Abstract

In this paper, we present the dates of publication of the first ten translations of Jules Verne's *Extraordinary Voyages* in Portugal.

The main instrument of the research carried out was the *Diario Illustrado*, a digitised newspaper from the *Biblioteca Nacional de Portugal*, published in Lisbon between June 1872 and January 1911.

After a careful examination of the catalogues of the Brazilian, Spanish, French and Portuguese national libraries, a thorough review of studies on the subject and, above all, an analysis of numerous digitised newspapers of the period, the information obtained has enabled us, for the first time, to certify the date of publication of the translations, regardless of the format or medium used.

Keywords: Jules Verne, first translations, Portugal, newspapers, *Diario Illustrado*.

1. Introduction

Pour connaître la diffusion des romans de Jules Verne en portugais au cours du XIX^e siècle au Portugal¹, il faut d'abord savoir quand ils ont été traduits et publiés, indépendamment du format ou du support utilisés.

Nous avons examiné les catalogues des bibliothèques nationales brésilienne, espagnole, française et portugaise. Après les avoir analysés et, par la suite, avoir unifié les résultats obtenus, nous avons constaté que, avec ces informations, il n'était pas possible de déterminer la date précise des premières traductions faites au Portugal. C'est seulement à partir de l'édition de la traduction du roman *O Paiz das pelles* (1877) / *Le pays des fourrures* (1872-73) que l'on connaît avec exactitude les dates des premières traductions des romans postérieurs. Dans un autre article (Moniz & Tresaco 2017), nous avons déjà signalé le moment précis de publication du roman *Le Chancellor*, publié en France entre 1874 et 1875, qui a été très rapidement traduit au Portugal comme *A Galera « Chancellor »* (juillet 1875). Les études réalisées par Ferreira (1994), Gomes & Silva (2005) et Rego (2022) sur la datation de l'œuvre vernienne portent uniquement sur les premières éditions en volume des traductions. Les informations fournies par ces chercheurs ne nous permettent pas de connaître avec certitude la date de la première

¹ Pour les premières traductions au Brésil, consultez Tresaco, María-Pilar (2019).

édition traduite de chacun des onze romans ci-dessous² et c'est cette question que le travail que nous présentons ici tente d'élucider :

(1863) *Cinq semaines en ballon, voyage de découvertes en Afrique par trois Anglais / Cinco semanas em balão, viagem através da África.*

(1864–1865) *Voyages et aventures du Capitaine Hatteras / Aventuras do capitão Hatteras.*

(1864) *Voyage au centre de la Terre / Viagem ao centro da Terra.*

(1865) *De la Terre à la Lune trajet direct en 97 heures / Da terra à lua, viagem directa em 97 horas e 20 minutos.*

(1865–1867) *Les Enfants du Capitaine Grant / Os Filhos do capitão Grant.*

(1869–1870) *Vingt mille lieues sous les mers / Vinte mil leguas submarinas.*

(1869) *Autour de la Lune / Á roda da lua.*

(1870) *Une Ville flottante / Uma cidade fluctuante.*

(1871–1872) *Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique Australe / Aventuras de três russos e três ingleses.*

(1872–1873) *Le Tour du monde en quatre-vingt jours / A Volta do mundo em oitenta dias.*

(1874–1875) *L'Île mystérieuse / A Ilha misteriosa.*

2. Sources et méthodologie de recherche

Dans cette recherche, nous avons été accompagnées par les mots prononcés par Axel, le neveu du professeur Lidenbrock (lors de sa descente au centre de la Terre, après avoir réalisé qu'il était seul): «Je me brisais la tête à chercher la solution de cet insoluble problème. Ma situation se résumait en un seul mot: perdu!» (Verne 2015: 230). Cependant nous, nous étions déroutées mais pas perdues.

Les bibliothèques nous avaient fourni une information très importante relative à la maison d'édition portugaise *Horas Romanticas*³,

² Les dates figurant en tête des titres des romans correspondent à la première édition publiée en France (Gondolo 1977).

³ D'après Manuela Domingos (1985: 63-66), la maison d'édition *Horas Romanticas* appartenait à David Corazzi, mais en 1888 il l'a vendue à un groupe dirigé par Justino Guedes pour devenir, en 1889, la Companhia Nacional Editora de Lisboa (C.N.E.) et, en 1902, A Editora.

mais il nous fallait d'autres sources de recherche et, à cette époque, la principale ainsi que la plus utile était les journaux. Grâce à d'autres recherches, nous connaissions déjà le mode de publication, en France et en Espagne, des premières éditions des romans verniens (Tresaco 2011). Nous avons donc décidé de le vérifier dans les journaux portugais et brésiliens de l'époque.

Le premier obstacle que nous avons rencontré était de les trouver et le deuxième de décider lesquels choisir.

Nous avons dépouillé de nombreux journaux numérisés de la *Biblioteca Nacional de Portugal*⁴. Nous avons découvert que *Diario Ilustrado*⁵ est celui qui offre l'éventail le plus large et le plus varié d'allusions directes aux romans de Jules Verne.

Ce journal, publié à Lisbonne entre juin 1872 et janvier 1911 par l'imprimerie Souza Neves, était de diffusion nationale. Nous avons examiné les textes du *Diario Ilustrado* au jour le jour, en utilisant *vern* comme terme de recherche car il figure dans *Verne* et cela a permis d'éviter la confusion entre *e* et *o* due à la faible qualité des textes numérisés. La première difficulté rencontrée est que ce terme *vern* apparaît aussi dans *governo*, un mot très fréquent. Ainsi, l'enquête a été élargie en introduisant *viage*, *fasc*, *horas* et *desconhecidos*. Les possibilités de trouver des informations sur les romans de Jules Verne se sont agrandies car nous avons un domaine de sondage plus vaste et diversifié : *viage* nous rapprochait de *viagem* - *viagens* / voyage - voyages, *fasc* de *fasciculo* / fascicule, *horas* du nom de la maison d'édition *Empreza Horas Romanticas* et enfin *desconhecidos* était lié à la collection ; tous des mots très proches des romans verniens.

3. Datation des romans

C'est dans une annonce de la *Livraria de C.S. Afra & C.*^A, parue dans le *Diario Ilustrado* le 25 janvier 1874, page 4, que, pour la première fois nous avons aperçu une référence à Jules Verne. Il s'agit du roman *Le pays des fourrures*, cité sous le sous-titre *Publicações francezas* [fig. 1]. Le nom et le prénom de l'auteur, ainsi que le titre du roman, sont en français, ce qui indique évidemment que ce n'est pas la traduction mais l'édition française.

⁴ *Biblioteca Nacional de Portugal (BNP)*: <https://bndigital.bnportugal.gov.pt/serials/>

⁵ *Diario Ilustrado*: <http://purl.pt/14328>

ULTIMAS PUBLICAÇÕES PORTUGUEZAS		
À VENDA NA LIVRARIA DE C. S. AFRA & C.^A		
180, Rua do Ouro, 182		
Alberto Pimentel	—Entre o café e o cognac.....	500
»	» —Photographias de Lisboa.....	300
»	» —A porta do paraizo, chronica do reinado de D. Pedro V.....	500
»	» —O anel mysterioso.....	500
Pinheiro Chagas	—Vermelhos, brancos e azues.....	500
»	» —A guerra peninsular.....	200
Barão de Roussado	—Entre estrangeiros.....	500
D. Thomaz de Mello	—Scenas de Lisboa.....	600
Oliveira Pires	—Os jesuitas.....	600
J. Vianna	—Folhetins d'um marinheiro.....	500
Thomaz Ribeiro	—Jornadas.....	600
Silva Pinto	—Eugenia Graudet (tradução).....	500
Visconde de Castilho	—Tartufo.....	500
»	» —Medico á força.....	500
»	» —Sabichonas.....	500
»	» —Avarento.....	500
Publicações francezas		
	Les grands hommes de la france.....	800
	Les sciences usuelles et leurs applications.....	1800
Hayes	—La terre de désolation.....	2000
Gustave le Bon	—La vie physiologie humaine.....	3000
Serda	—Operation des troupes allemandes en Espagne 1808 a 1813..	800
Adolphe Belot	—La femme de feu.....	600
Teste	—L'essai loyal en espagne.....	700
Dalsème	—L'affaire Bazaine.....	760
Perraud	—Les paroles de l'heure présente.....	700
Reynald	—Historie de l'Espagne.....	700
La Marmora	—Un peu plus de lumiere sur les événements politiques et militaires de l'année 1866.....	1000
Masson	—Daniel le lapidaire.....	600
Jules Verne	—Le pays des fourrures.....	1200
Almanach de Gotha pour 1874		
Assignaturas para todos os jornaes, de modas, scientificos e litterarios		

Fig. 1: Première référence à un roman de Jules Verne, en français, au Portugal, *Diario Illustrado*, 25 janvier 1874, p. 4

Sept jours après, le 1^{er} février, en page 2 du journal, il y a une information concernant la publication de *Da terra á lua* de Julio Verne. C'est la première référence explicite à un roman vernien en portugais au Portugal [fig. 2]. Onze ans s'étaient écoulés depuis que Verne avait publié son premier roman en France. Désormais, le prénom de l'auteur deviendra Julio.

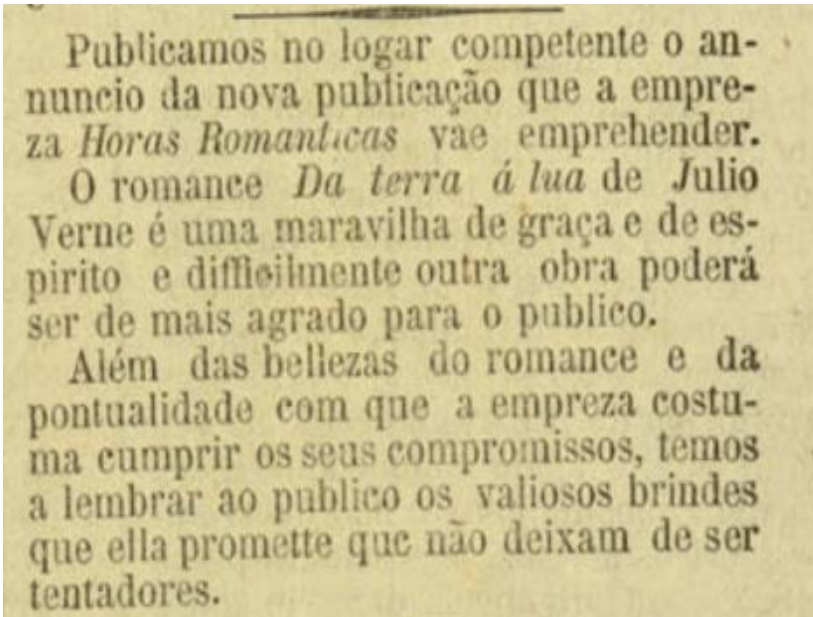


Fig. 2: Première référence à un roman de Jules Verne, en portugais, au Portugal, *Diario Illustrado*, 1^{er} février 1874, p. 2

Le même jour, en page 4, nous trouvons une grande annonce (presque un tiers de la page) où l'on nous donne toutes sortes d'explications sur la publication de *Da Terra á Lua / Viagem directa em 97 horas e 20 minutos*.

Ainsi nous constatons que le prénom de l'auteur devient *Julio*, que la maison d'édition est l'*Empreza Horas Romanticas*, que *Viagens maravilhosas aos mundos conhecidos e desconhecidos* désigne la collection, que l'énorme succès a fait que les romans verniens aient été traduits *para todas as linguas da Europa* et, ce qui est encore plus important, on nous avertit que «Cada semana sairá uma entrega munida de competente capa, contendo quatro folhas (...), con cinco gravuras pelo menos, (...) preço de 100 réis invariavelmente cada semana (...)» [fig. 3].

VIAGENS MARAVILHOSAS
AOS
MUNDOS CONHECIDOS E DESCONHECIDOS
Romance do Universo por Julio Verne
ENCYCLOPEDIA COMPLETA

Verdadeira illustração adornada com mais de 1:000 gravuras primorosamente executadas pelos primeiros artistas francezes

A EMPRESA HORAS ROMANTICAS, contando quatro annos de existencia, e de-
pendo andar em dia com as mais deliciasas novidades do mundo illu-
strado, tem congeer a importantissima publicação das admiraveis obras de
Julio Verne. **Julio Verne** concebeu uma idea audaciosa e sublime, e de-
leu e romaneu do campo da historia para o campo da sciencia, e de alliar
a ficção ao que ella tem de mais dramatico e imprevisto, a verdade e a
sciencia ao que ella tem de mais bello e maravilhoso, finalmente a do li-
rer, permitta-se-nos a expressão, o que ahiã aisingam até hoje ficera o **Ro-
mance do Universo**, o romance dos grandes mysterios e das grandes ma-
ravilhas dos mundos conhecidos e desconhecidos.

Esquado e dizemos que o brilhantissimo do talho correspondea a in-
dulgencia da litteratura, e as obras de **Julio Verne**, publicadas sob o titulo
de **Viagens maravilhosas**, tem sido todas premiadas pela **Acade-
mia franceza**, reproduzidas em grande numero de edições, e **tran-
s-**

Indicadas para todas as linguas da Europa Publicando as obras de
Julio Verne a empresa tem a consciencia de prestar um verdadeiro ser-
vico ao letter e ao publico—interesse em todos os ramos de sciencias e de-
leuam a imaginação com os melhores romances. Apesar de serem estas
obras immensamente caras, a aquisição d'ellas formae suave e ao alcance
de todos em consequencia das condicões da assignatura. Congeer breve-
mente esta publicação pelo romance-viagem.

DA TERRA A LUA
VIAGEM DIRECTA EM 97 HORAS E 20 MINUTOS

Grande brinde annual por meio da loteria—500\$000 réis em inscripções

LISBOA—Cada semana sairá uma **esteirga** munida do competente capa, contendo quatro folhas em 8.^o formato maior, impresso aporimordia em papel superior, com cinco gravuras pelo menos, intercaladas no texto pelo
preço de 100 r e levantavelmente cada semana, pagas no acto do recebimento.

PROVINCAS—A assignatura será paga adiantadamente, no valor de 200 réis por cada fasciculo (franco de porte). Os fasciculos conterão oito folhas em 8.^o, adornadas com dez primoras gravuras pelo menos. A remessa dos
fasciculos será feita regularmente de quinze em quinze dias.

Toda a correspondencia deve ser dirigida á rua dos Calafates, 102, 1.^o, Lisboa

Fig. 3: Annonce de la traduction de *Da terra á Lua*, *Diario Illustrado*, 1^{er} février 1874, p. 4

Cette annonce de *Da Terra á Lua / Viagem directa em 97 horas e 20 minutos* a été republiée les 11 et 14 février mais avec un nombre plus réduit d'informations. Finalement, le 12 mars 1874, nous pouvons lire à la une du *Diario Illustrado*, première colonne, troisième nouvelle,

Recebemos a 1.^a caderneta das *Viagens maravilhosas* editadas pela empresa *Horas Romanticas*.

A primeira viagem é a *Da Terra á Lua*, de Julio Verne, admiravelmente traduzida pelo sr. Henrique de Macedo, lente da escola polytechnica, e cavalheiro que junta a um bom e solido talento uma grande illustração.

A 1.^a caderneta é illustrada com seis boas gravuras (*Diario Illustrado*, 12 mars 1874, p.1).

Nous connaissons ainsi la date du premier fascicule, *caderneta*, le nom du traducteur, Henrique de Macedo, la pertinence de sa traduction et le nombre d'illustrations, *seis gravuras*. La semaine suivante, le 19 mars, page 2, l'information est considérablement réduite. On annonce la publication du deuxième fascicule et on remplace le mot *caderneta* par *fasciculo*: «Publicou-se o 2.^o fasciculo

do romance *Da Terra à lua*, por Julio Verne. Faz parte da coleção *Viagens Maravilhosas* editada pela empresa *Horas Romanticas*». Les renseignements du troisième fascicule, le 25 mars, nous indiquent, à nouveau, le nom complet de la collection ainsi que celui de la maison d'édition: «Publicou-se o 3.º fasciculo do romance de Julio Verne, *Da Terra á Lua*, que faz parte das *Viagens maravilhosas aos mundos conhecidos e desconhecidos*, de que é editora a Bibliotheca Illustrada de Instrução e Recreio». Avec de légères modifications rédactionnelles, la publication hebdomadaire des fascicules continue.

L'annonce du dernier fascicule apparaît le 29 avril 1874, page 3 «Publicou-se o fasciculo 8.º do romance de Julio Verne, *Da terra á lua*, editado pela empresa Horas Romanticas». Quelques jours après, le 8 mai, un petit texte à la page 3 signale la publication du livre *Da terra á lua* [fig. 4] et le lendemain, le 9, une annonce à la dernière page fournit les caractéristiques de ce roman [fig. 5].

Desde a sua fundação, que não é de longa data, tem a *empresa das horas romanticas* publicado 27 volumes, com mais de 150 estampas, e um album de gravuras.

A serie, porém, de publicações que ultimamente encetou, e de que acaba de sair um volume, constitue, sem duvida, o seu serviço mais valioso, ao mesmo tempo que offerece a prova mais decisiva da sua inimitavel, coragem. Referimos-nos á obra de Julio Verne, intitulada—*Da terra á lua*,—por que essa obra enleia e instrue, isto é realisa admiravelmente o salutar conselho do grande escriptor latino.

A publicação é ornada de 43 gravuras, conscienciosamente traduzida e nitidamente impressa. As obras de Verne perfazem uma bibliotheca.

Fig. 4: Annonce de la publication en volume *Da terra á lua*, *Diario Illustrado*, 8 mai 1874, p. 3

EMPRESA HORAS ROMANTICAS
BIBLIOTHECA ILLUSTRADA DE INSTRUÇÃO E RECREIO

**Viagens maravilhosas aos mundos conhecidos
e desconhecidos**

ROMANCE DO UNIVERSO
Por Julio Verne
Primeira publicação

DA TERRA A LUA
Viagem directa em 97 horas e 20 minutos

TRADUÇÃO do Dr. Henrique de Macedo, lente de mathematica na Escola Polytechnica e astronomico no observatorio de marinha.
Um volum- em 8.º, formato maior, papel superior, illustrado com 43 primorosas gravuras.

Em brochura.....	900 réis
Encadernado em percalisa	1:100 "
Encadernado em percalina e dourado na capa e por folhas	1:200 "

A venda nas principaes livrarias- de Lisboa, Porto e Coimbra.
Recehem-se assignaturas para estas in-erssantes publicações no escriptorio da empresa, rua dos Calafates, 102. 1.º

14

Fig. 5: Caractéristiques de la traduction *Da terra á lua*, *Diario Illustrado*, 9 mai 1874, p. 4

Il faut admettre qu'il peut y avoir un léger décalage temporel entre la publication en fascicule ou la mise en vente du roman et la parution de l'annonce correspondante ; cependant on peut affirmer que ce roman a été publié entre la semaine⁶ du 8 au 14 mars et celle du 26 avril au 2 mai 1874. Le livre est en vente la semaine du 3 au 9 mai.

Quelques jours plus tard, le 24 mai, en page 2, nous trouvons, sur la dernière ligne de la deuxième colonne et sur les neuf lignes suivantes de la troisième, une information indiquant que la première édition a déjà été vendue, ce qui prouve le grand succès de ce premier roman de Jules Verne au Portugal. Il faut noter que l'annonce dénature quelque peu le titre qui devient *Viagem á Lua*,

A empresa Horas Romanticas tem qua si esgotada a primeira edição da Viagem á Lua, primeiro livro das Viagens Maravilhosas de Julio Verne, cuja publicação aquella acreditada empresa acaba de emprehender. Agouramos equal acceitação aos romances que se seguirem porque os livros de Julio Verne, d'um genero por assim dizer novo, são d'uma belleza incontestavel (*Diario Illustrado*, 24 mai 1874, p. 2).

⁶ Au Portugal au XIX^e siècle, le premier jour de la semaine était le dimanche.

Ayant trouvé le premier point de référence d'un roman de Jules Verne traduit en portugais, ayant constaté que la publication avait été faite d'abord en fascicules et que chaque remise avait quatre feuilles in 8.°, il ne nous restait plus qu'à fouiller dans les journaux de ce pays pour établir les dates de publication des autres romans.

Á roda da Lua a été le deuxième roman traduit, publié aussi en fascicules et ensuite comme livre. Pendant la 19^{ème} semaine de 1874 en est sorti le premier fascicule, le numéro 9 des *Viagens maravilhosas aos mundos conhecidos e desconhecidos*. Malheureusement nous n'avons pas pu en trouver l'annonce mais nous avons repéré un texte du 14 mai 1874, p. 2, qui contient des informations ainsi qu'une erreur concernant la publication,

Publicou-se o 12.º fasciculo das – Viagens maravilhosas aos mundos conhecidos e desconhecidos, por Julio Verne. A empresa *Horas Romanticas*, que é a editora, tem cumprido com a maior pontualidade as promessas que fizera acerca d'esta publicação (*Diario Illustrado*, 14 mai 1874, p. 2).

L'erreur est qu'il ne s'agit pas du fascicule 12 mais du 10. On peut le déduire parce que le numéro précédent était le 9, et aussi parce que dans l'annonce suivante, celle du 22 mai, p. 1, il est dit «Publicou-se o fasciculo 11.º das Viagens maravilhosas aos mundos conhecidos e desconhecidos (...)».

Il est très intéressant de constater que la maison d'édition veut maintenir la promesse de ponctualité par rapport à la publication des fascicules. Il a dû y avoir un petit problème avec la remise du fascicule 9, ce qui expliquerait pourquoi nous n'avons pas pu trouver l'annonce correspondante.

La distribution continue d'une manière périodique ; ainsi le 28 mai le fascicule 12 est publié et le 4 juin, le n° 13, «Saiu à luz o 13.º fasciculo (...) Este fasciculo abrange as flohas 17 a 20 do romance *A roda da lua*, continuação do *Da terra á lua*». Le 11 juin on mentionne le fascicule 14, le n° 15 est du 17 juin et le 24 juin 1874 on peut trouver cette annonce «Distribuiu-se a entrega do n.º 16 das Viagens maravilhosas aos mundos conhecidos e desconhecidos por Julio Verne».

Une fois de plus, nous ne sommes pas en mesure de préciser la date exacte de la publication de l'annonce du dernier fascicule du roman. Néanmoins l'information parue le 17 juin nous permet de dire que la fin de la publication de *Á roda da Lua* a eu lieu la semaine 27,

la première du mois de juillet, et que cette livraison avait une seule feuille, *folha*, soit un total de 33 pour ce roman. Les trois autres *folhas* étaient le début de *A volta do mundo em oitenta dias*. On peut l'affirmer parce que l'annonce parue le 10 juillet signale que le fascicule 18 est déjà en vente et qu'il comprend les *folhas* 4, 5, 6, 7. Le fait d'ajouter une explication sur la distribution des livraisons pourrait indiquer qu'il y a eu un incident avec le fascicule précédent [fig. 6].

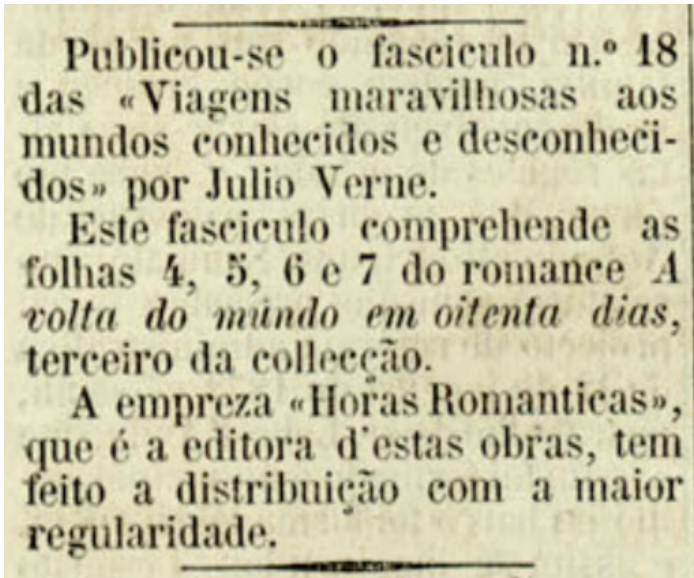


Fig. 6: Explication sur la distribution des livraisons de *A volta do mundo em oitenta dias*, *Diario Illustrado*, 10 juillet 1874, p. 1

Le 28 juillet, *Á roda da Lua* était déjà mis en vente et l'information donne le nombre de gravures, 44, ainsi que le prix, 900 réis [fig. 7].

A empresa das *Horas Românticas* acaba de distribuir aos seus assignantes a obra de Julio Verne, premiada pela academia de França *Á roda da Lua*. É um formoso livro, nitidamente impresso, contendo quarenta e quatro gravuras intercaladas no texto, e que se vende brochado por 900 réis.

É de crer que tenha grande procura no mercado, como acontece com todos os livros editados pela mesma empresa.

Agradecemos o exemplar que nos foi offerecido.

Fig. 7: Caractéristiques du livre *Á roda da Lua*, *Diario Illustrado*, 28 juillet 1874, p. 1

La fin de la publication en fascicules de *Á roda da Lua* détermine le moment de la parution de la traduction du troisième roman de Jules Verne, *A volta do mundo em oitenta dias* [fig. 6].

Nous avons déjà mentionné que ce roman commença à être publié sous forme de fascicules au début du mois de juillet 1874. Les cahiers numérotés du 18 au 26 furent publiés chaque semaine entre le 10 juillet et le 6 septembre, date de la dernière livraison [fig. 8].

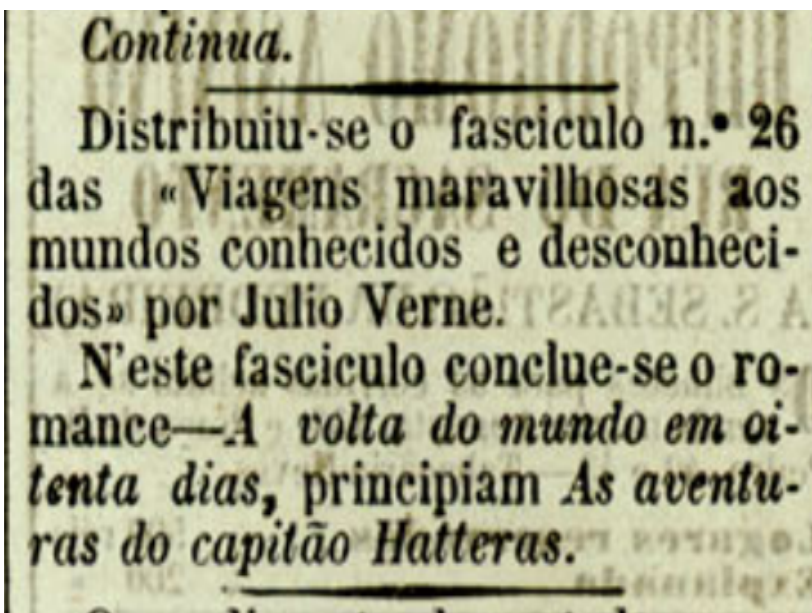


Fig. 8: Dernière livraison de *A volta do mundo em oitenta dias*, *Diario Illustrado*, 6 septembre 1874, p. 3

Le 4 novembre 1874 on annonce que «Já está á venda o 3º volume das obras de Julio Verne pela empreza *horas romanticas*, encadernado em percalina e dourado». Ceci indique que le livre est en vente depuis le mois d'octobre.

La une d'un journal détermine les sujets qui sont considérés comme les plus importants par la rédaction du quotidien ce jour-là. C'est sur cette première page du *Diario Illustrado* du 10 septembre, sous la manchette, que l'on peut lire que le fascicule 27 a été publié [fig. 9] et, comme annoncé dans le numéro précédent, il comprenait les premières *folhas* de *As aventuras do capitão Hatteras*.

ANO 08 N.º 109

DIÁRIO ILUSTRADO

PREÇO 10 REIS

Terceiro Anno	ASSIGNATURA EM LISBOA 1 mez. 300 reis 3 mezes 900 • Anuncios, folha 20 reis Publicações no corpo do Avulso 10 • jornal, por linha 60 reis	LISBOA Quinta-feira, 10 de Setembro de 1874	ASSIGNATURA NA PROVINCIA 3 mezes pagamento adiantado, . . . 48000 reis à correção de preço sobre administração a 15- REZA QUEIROZ, rua da Alameda, 173.
Tiragem 19.700 exemplares Chronica do dia Quarta.—S. Nicolau Tolentino A. Paramentos.—Ciz. branca.	Publicou-se o fasciculo n.º 27 das Viagens marceholleras ou mondas concedida e desconhecida, por Ju- lio Verne. Com os grandes valores que tem	Acham-se na alfandega dois gran- des quadros que o sr. visconde de Condeixa mandou vir de França. Representam todos os instrumen- tos, ferramentas e ferragens para	Em uma sociedade na corrida de domingo na praça do campo de Sant'Anna. Apresenta-se pela pri- meira vez um bandarilheiro hes- panhol Fernando Gomes <i>El Gallo</i> . Este anno não dizem sua technica
			O sr. conselheiro José Maria Lo- bo de Avila, coronel do ultramar, nomeado governador de Macau, requerer a promoção ao posto de general de brigada.

Numero 709

HIGH-LIFE
 —
 —Faz hoje annos a 24.º sr. D.
 Palmira Ferreira Waddington.
 —Está a lousa na praça de Ayas

Fig. 9: Annonce de la première livraison de *As aventuras do capitão Hatteras*, *Diario Illustrado*, 10 septembre 1874, p. 1

Trois mois après, le 15 décembre, les lecteurs peuvent acheter le livre avec la traduction de la première partie des *As aventuras do capitão Hatteras*. Nous tenons à souligner les éloges faits à ce roman, à son texte, mais aussi à l'objet, à sa reliure [fig. 10].

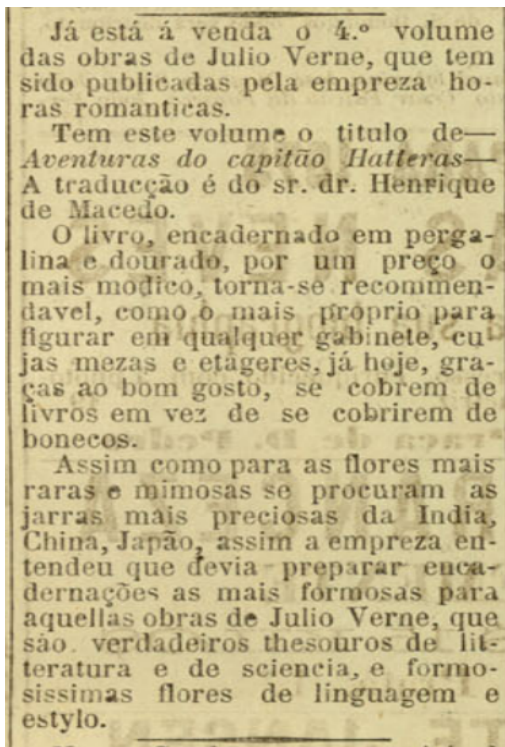


Fig. 10: Caractéristiques du livre *As aventuras do capitão Hatteras*, *Diario Illustrado*, 15 décembre 1874, p. 3⁷

Deux annonces pour des fascicules du roman sont particulièrement intéressantes. Ainsi, le 11 décembre, il est indiqué que,

⁷ «Le quatrième volume des œuvres de Jules Verne est déjà en vente, et il a été publié par l'entreprise horas romanticas.

Le titre de ce volume est *-Aventuras do capitão Hatteras-* La traduction est du Dr. Henrique de Macedo.

Le livre, relié en percaline et en or, à un prix modique, est à recommander comme étant le plus approprié pour figurer dans n'importe quel cabinet dont les tables et les étagères, aujourd'hui déjà, grâce au bon goût, se couvrent de livres au lieu de se couvrir de jouets.

De même que pour les fleurs les plus rares et délicates on cherche les vases les plus précieux de l'Inde, de la Chine, du Japon, ainsi l'entreprise a compris qu'elle devait préparer les plus belles reliures pour ces œuvres de Jules Verne, qui sont de véritables trésors de la littérature et de la science, et de très belles fleurs de la langue et du style». (La traduction de ce texte est la nôtre).

cette fois, deux numéros seront publiés en même temps : les 39 et 40. Mais ce qui a vraiment retenu notre attention c'est l'annonce, le 21 janvier 1875, du fascicule 46. La maison d'édition offre, avec ce cahier, des billets pour un tirage au sort et un prix de 500 réis em inscrições [fig. 11].

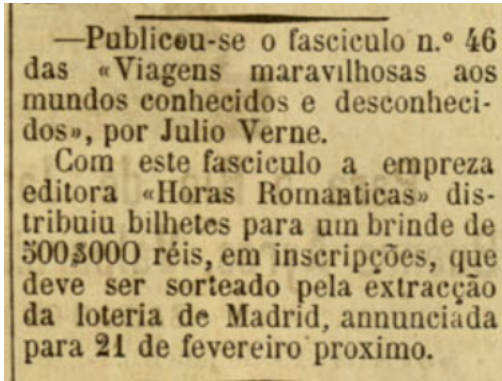


Fig. 11: Annonce de la publication du fascicule n° 46, *Diario Ilustrado*, 21 janvier 1875, p. 3

La semaine suivante, le 29 janvier, il est noté que le fascicule 47 est la fin de la deuxième partie de ce roman, *O deserto de gelo* [fig. 12].

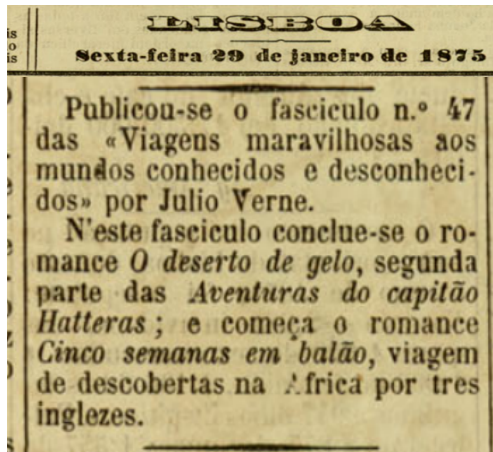


Fig. 12: Annonce de la fin de *Aventuras do capitão Hatteras*, *Diario Ilustrado*, 29 janvier 1875, p. 1

Très peu de temps s'est écoulé entre la fin de la publication des fascicules de ce roman et la publication du livre. Le 21 février 1875, on trouve une grande annonce avec des informations dignes d'intérêt pour le lecteur, comme le fait que le prix varie en fonction de la reliure, et on signale aussi que le volume comporte 140 gravures [fig. 13].

O DESERTO DE GELO

Romance científico por
JULIO VERNE

Um volume ilustrado com 140 gravuras, brochado 15100 réis
Encadernado em percalina e dourado por folhas 15400 "

Obras publicadas do mesmo auctor

Da Terra á Lua, 2.ª edição, 1 vol. com 43 gravuras 5900 "
A' roda da Lua, 2.ª edição, 1 vol. com 44 gravuras 4900 "
A' volta do mundo em oitenta dias, 1 vol. com 58 grav. 13000 "
Os Ingлезes no Polo norte, 1 vol. com 130 gravuras 13100 "

Qualquer volume encadernado em percalina e dourado na capa e por folhas, mais 300 réis.

NO PRELO

CINCO SEMANAS EM BALÃO

Viagem assombrosa stravez da Africa.—Brinde a todos os assignantes. Um retrato de Julio Verne.—
Brinde por meio de loteria. 3005000 réis em inscripções.
Assigna-se e vende-se na administração da empresa Horas Românticas, rua dos Calafates, 102, 1.º, e
em todas as livrarias do reino.

Fig. 13: Caractéristiques du volume *O deserto de gelo* et informations sur d'autres romans, *Diario Illustrado*, 21 février 1875, p. 4

Cinco semanas em balão, premier roman des *Voyages extraordinaires* en France, en est le cinquième traduit en portugais. La publication de ce roman présente un trait distinctif par rapport aux quatre autres déjà publiés. Elle est précédée d'une campagne de publicité. La future publication en fascicules dans le journal *Diario Illustrado* est mentionnée, avec un long texte descriptif et des annonces.

Le 26 janvier 1875, en bas de la page deux, sous l'intitulé *Folhetim* et avec le titre CINCO SEMANAS EM BALÃO, Ferreira Lobo proclame l'excellence de l'œuvre de Jules Verne et plus particulièrement de ce roman. C'est également ici que nous trouvons les informations qui confirment celles que nous avons exposées jusqu'à maintenant. Le journaliste signale que «Cada semana engolirá o assignante quatro folhas em 8.º, formato maior, impressão aprimorada em papel superior, com cinco gravuras, pelo menos, intercaladas no texto» [fig. 14].

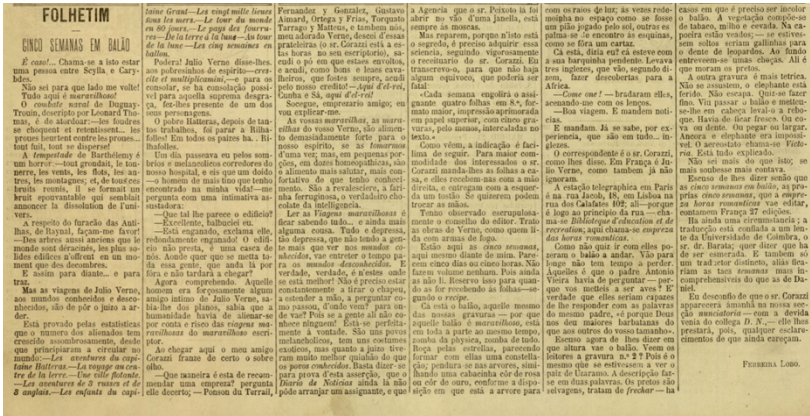


Fig. 14: Article signé Ferreira Lobo sur *Cinco semanas em balão*, *Diario Illustrado*, 26 janvier 1875, p. 2

Le lendemain, le 27 janvier [fig. 15], la maison d'édition *Horas Romanticas* veut mettre en valeur ce roman et finance une annonce où l'on décrit les caractéristiques de cette publication.

DIÁRIO ILLUSTRADO

ROMANOS DO UNIVERSO POR JULIO VERNE

Enciclopedia completa.—Verdadeira illustração adornada com mais de mil gravuras primeiramente executada pelos primeiros artistas franceses

CINCO SEMANAS EM BALÃO

Viagem assombrosa através da Africa. Tradução do dr. Francisco Corrêa Barata, lente da Universidade de Coimbra

A este romance que já conta 32 edições só em França, e que tem sido reproduzido com extraordinário agrado em todas as linguas do mundo civilizado, seguirão outros do mesmo autor, a qual lhe dá direito a um reconhecimento como obra de fé, e ao mesmo tempo, de instrução, pois que a segunda serie da **VIAGEM MARAVILHOSA aos mundos conhecidos e desconhecidos** vem com a segunda serie da **VIAGEM MARAVILHOSA aos mundos conhecidos e desconhecidos**.

EM INSCRIÇÕES, 300\$000, EM INSCRIÇÕES

Brinde a todas as srs. assignantes, sem excepção

UM RETRATO DE JULIO VERNE

EM PAPEL ESPECIAL PARA SER COLLOCADO NO VOLUME

LIBROS—São cada semana uma entrega, munida da competente capa, contendo 4 folhas, edição de grande formato e de 64 gravuras pelo menos, pelo preço de 100 REIS REANALIVAMENTE, pagas no acto da distribuição.

PROVINCIA—A assignatura será paga adiantada na razão de 300 reis (franco de porto), por cada livro, e de 80 reis, edição de grande livro, mais de 15 gravuras pelo preço.

Assigna-se na administração das **HORAS ROMANTICAS**, rua dos Calafates, 102, e em todas as Livrarias do reino e lhas, onde se vendem tambem as seguintes obras Illustradas em um mesmo auctor

Do Terra à Lua, 25 coll. 300 reis—**4ª** edição da **Lua**, 25 coll. 300 reis—**4ª** edição do **globo**, 14100 reis.

mandado em sistema, 4100 reis—**2ª** edição do **Império**, no Polo, Norte, 14100 reis—**2ª** edição.

Quatrocentos e sessenta volumes encadernados em percalina e doze por folha, mais 300 reis.

Fig. 15: Caractéristiques de *Cinco semanas em balão* publié par *Horas Romanticas*, *Diario Illustrado*, 27 janvier 1875, p. 4

Horas Romanticas signale que ce roman est, après le grand succès des quatre précédents, la première réalisation de la deuxième année.

Auparavant [fig. 13], une annonce du 21 février informait également que cette œuvre était sous presse, «no prelo».

Le fascicule 47 du 29 janvier est le point de départ de la traduction de *Cinq semaines en ballon*. La livraison du 5 février devrait être le fascicule 48, cependant on constate une erreur dans la numérotation: au lieu du chiffre 48, on a écrit 41 [fig. 16].

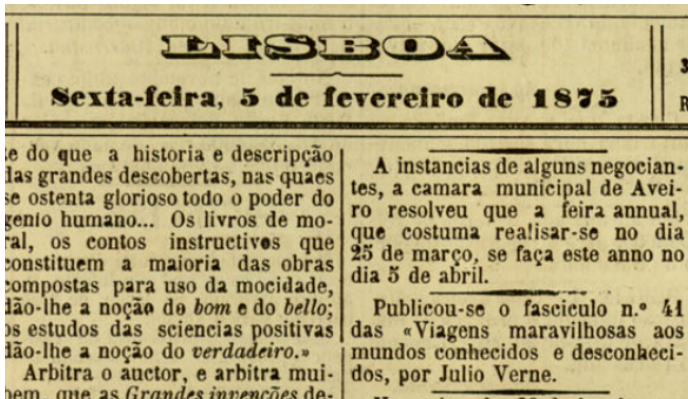


Fig. 16: Erreur dans la numérotation du fascicule n° 48 («n° 41»), *Diario Illustrado*, 5 février 1875, p. 1

La dernière remise, le fascicule 58, se produit le 16 avril. Le livre a été mis en vente vers le 9 mai 1875, selon les informations publiées dans le *Diario Illustrado*.

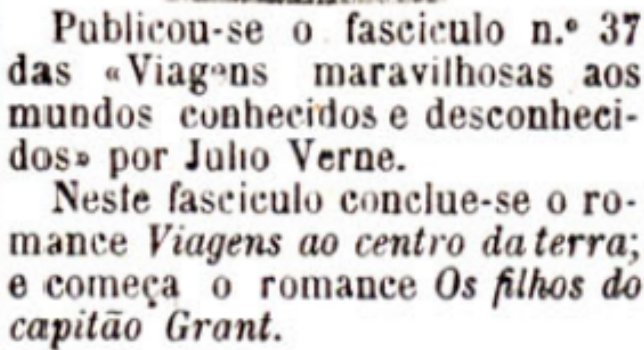
Le 22 avril 1875, on annonce le numéro 59, premier fascicule du roman *Aventuras de três russos e três inglezes*. Les autres fascicules en seront publiés régulièrement et le numéro 66 du 9 juin en est le dernier.

Une fois de plus, nous trouvons une erreur dans la numérotation. Le fascicule du 13 juin est numéroté comme étant le numéro 61, mais il s'agit en fait du numéro 62, car le 61 avait déjà été annoncé le 9 mai et le 63 était daté du 20 mai.

Il est à remarquer qu'il y a une grande différence entre la vaste publicité qui a accompagné le roman *Cinco semanas em balão* et la publicité inexistante pour *Aventuras de três russos e três inglezes*.

Le 27 août une annonce intitulée *Obras ilustradas de Julio Verne* énumère les romans que David Corazzi avait publiés jusqu'à cette date. *AVENTURAS de 3 russos e 3 inglezes* [sic] est le dernier titre, ce qui indique que le livre est donc déjà en vente.

La publication du roman *Viagem ao centro da terra*, fascicule 67, commence la troisième semaine du mois de juin. Le dernier fascicule est du 11 août et une nouvelle erreur de numérotation apparaît dans cette annonce : ce n'est pas le n° 37 mais le n° 75. En outre le titre est mal écrit, on a *Viagens* au lieu de *Viagem* [fig. 17].



Publicou-se o fasciculo n.º 37
das «Viagens maravilhosas aos
mundos conhecidos e desconhecidos»
por Julio Verne.
Neste fasciculo conclue-se o ro-
mance *Viagens ao centro da terra*;
e começa o romance *Os filhos do
capitão Grant*.

Fig. 17: Annonce de la conclusion du roman *Viagem ao centro da terra*, *Diario Ilustrado*, 11 août 1875, p. 2

Le 10 septembre 1875, le texte, à la deuxième page du *Diario Ilustrado*, explique les caractéristiques de *Viagem ao centro da terra*. Il est noté que, comme les précédents, le livre est relié avec grand soin et que Marianno de Carvalho en est le traducteur. Cette information constitue aussi un avertissement pour les acheteurs des romans verniens,

Está encadernada, com o primor com que o foram os volumes anteriores, a obra de Julio Verne, premiada pela academia das sciencias de Paris - *Viagem ao centro da terra*, editada pela empresa *Horas Romanticas* e traduzida pelo nosso collega do *Diario Popular*, o sr. Marianno de Carvalho.

O merecimento da obra já é bastante conhecido, tanto quanto o nome do autor, e os creditos da empresa que a edita e os do escriptor que a traduziu.

Esta noticia serve, pois, apenas de advertencia para as pessoas que teem feito aquisição dos volumes anteriores, encadernados como o do que tratamos, para que tratem de o adquirir (*Diario Illustrado*, 10 septembro 1875, p. 2).

Le même jour, en quatrième page, la maison d'édition *Horas Romanticas* publie une annonce consacrée exclusivement à ce roman [fig. 18].

VIAGEM AO CENTRO DA TERRA
ROMANCE SCIENTIFICO
DE
JULIO VERNE

UM vol. com 55 gravuras e o retrato do auctor, nitidamente impresso em papel superior, 1\$000 réis. Encadernado em percalina e dourado, 1\$300 réis.

A' venda na empresa HORAS ROMANTICAS, rua da Atalaya, 42, 1.º andar,
e nas principaes livrarias. 14

Fig. 18: *Viagem ao centro da terra* en volume, publié par *Horas Romanticas*, *Diario Illustrado*, 10 septembre 1875, p. 4

L'annonce publiée dans le *Diario Illustrado* le 11 août 1875 [fig. 17] nous apprend que l'édition en fascicules de *Os filhos do capitão Grant* a débuté. Presque deux mois plus tard, le 3 octobre, la *Empresa Horas Romanticas* prévient ses lecteurs que le roman est en cours de publication en trois volumes et que les abonnements seront les bienvenus.

Le 26 novembre 1875, la publicité du journal, page 2, indique que le roman est déjà en vente,

Ja está encadernada, com o costumado primor, a obra de Julio Verne - *Os filhos do capitão Grant*, editada pela empresa Horas romanticas. Esta noticia serve para prevenir as pessoas que teem o bom gosto de fazer aquisição d'esta magnifica collecção (*Diario Illustrado*, 26 novembre 1875, p. 2).

L'annonce de l'édition reliée de la première partie, *America do Sul*, paraîtra le 2 décembre 1875 [fig.19].



Fig. 19: Annonce de la publication du 1^{er} volume de *Os filhos do capitão Grant*, *Diario Illustrado*, 2 décembre 1875, p. 4

La deuxième partie est annoncée le 3 février 1876 et, comme d'habitude, on souligne sa splendide reliure. Une remarque s'impose: il y a une erreur, puisqu'on a *Filhas do capitão Grant* au lieu de *filhos* [fig. 20].

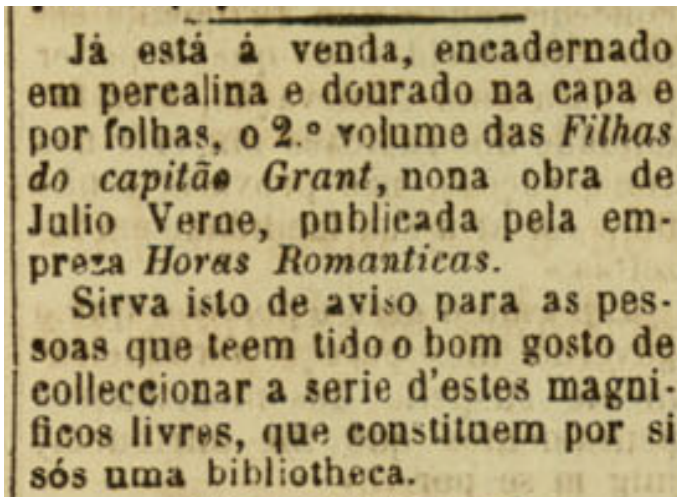


Fig. 20: Annonce de la publication du 2^{ème} volume de *Os filhos do capitão Grant*, *Diario Illustrado*, 3 février 1876, p. 1

Finalement, le 31 mars l'annonce de l'ensemble des trois volumes de *Os filhos do capitão Grant* nous apprend que la publication est déjà en vente [fig. 21].

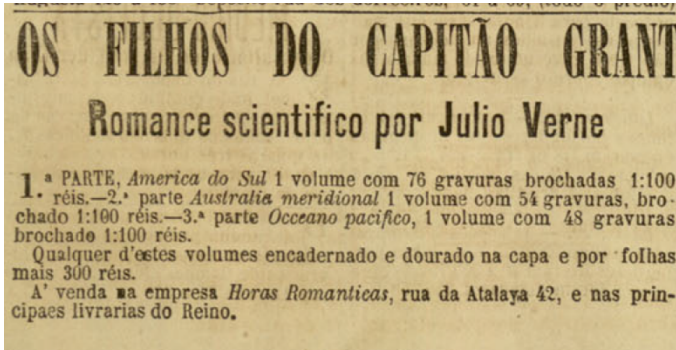


Fig. 21: *Os filhos do capitão Grant* en intégrale, *Diario Illustrado*, 31 mars 1876, p. 4

Le neuvième roman traduit, toujours sous forme de fascicules, est *Vinte mil leguas submarinas*. C'est cette courte communication, écrite le 23 février 1876, en troisième page, qui donne la nouvelle de la prochaine publication: «Brevemente començara a publicação das *Vinte Mil leguas submarinas*, um dos melhores e mais excellentes romances do celebre escriptor». Dans la colonne suivante de cette même page, nous lisons ce qui suit: «Publicou se o fasciculo nº 103 das *Viagens maravilhosas aos mundos conhecidos e desconhecidos*, por Julio Verne».

Il a fallu suivre et comprendre les annonces du journal pour connaître la date de publication du premier fascicule de *Vinte mil leguas submarinas*.

La chronologie de la publication des fascicules indique la parution, le 25 mars 1876, du numéro 107; le 31 mars, du numéro 108; ensuite, le 8 avril, on annonce, à tort, le 53 [109] et le 19 avril, ce sont les fascicules 110 et 111 qui sont signalés.

L'annonce du 8 avril [fig. 22] fournit des informations très importantes. D'une part, comme nous venons de dire, il ne s'agit pas du fascicule 53 mais du 109. Et ce qui est plus intéressant, «o fasciculo 53 das *Viagens Maravilhosas* de Julio Verne, e o segundo da *Viagem Submarina*, ou vinte mil leguas por baixo do mar». En d'autres termes, nous constatons deux titres pour le même roman, *Viagem Submarina* et *Vinte mil leguas por baixo do mar*. Finalement ce sera un mélange des deux et le roman au Portugal deviendra *Vinte mil leguas submarinas* [fig. 23].

Publicou se o fasciculo 53 das *Viagens Maravilhosas* de Julio Verne, e o segundo da Viagem Submarina, ou vinte mil leguas por baixo do mar. N'este tempo de brindes, recorrem uns ás cartona-gens de melhor ou menor gosto, outros aos livros de missa os quaes nem sempre teem cabimento, e muitos imaginam outros recursos, mais ou menos felizes. Quer nos parecer que toda ou parte das collecções das *Viagens Maravilhosas*, a qual já consta de onze volumes bem illustrados, e tem as bonitas encadernações com que as publica a empresa Horas Romanticas, é um dos brindes mais estimaveis que se pôdem offerecer, porque ha n'ella a belleza da forma a par da valia e do merecimento litterario de obras de instrucção e recreio.

Fig. 22: Information sur *Viagens Maravilhosas*, *Diario Illustrado*, 8 avril 1876, p. 2

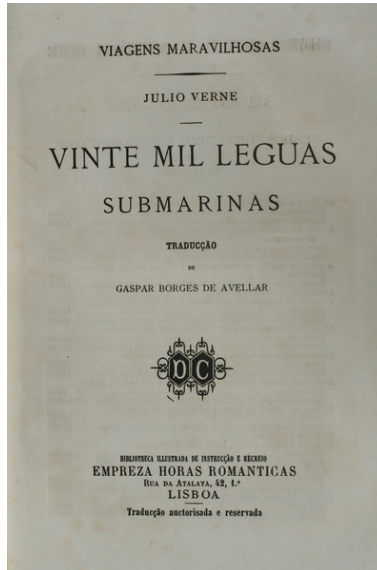


Fig. 23: Page de titre de *Vinte mil leguas submarinas*

Par rapport à la datation il y a une indication qui soulève des questions: «e o segundo da Viagem Submarina», c'est-à-dire, et le deuxième de «Viagem Submarina». Mais il existe une autre possibilité: un accent a pu être omis par inadvertance; on aurait alors *est* au lieu de la conjonction *et*. Les deux graphies montrent que le premier fascicule a déjà été publié et qu'il doit donc correspondre au numéro 108 du 31 mars 1876. Nous avons déjà avancé que le premier fascicule avait été annoncé le 23 février.

Nous connaissons le format de l'édition du livre grâce aux indications fournies les 19 et 27 mai [fig. 24]. Il s'agit du premier volume, le numéro 12 de la collection *Viagens maravilhosas aos mundos conhecidos e desconhecidos*. Le journal du 8 avril 1876 [fig. 22] inclut une information très importante «das collecções das *Viagens Maravilhosas* a quai já consta de onze volumes bem illustrados». Ces onze volumes représentent les huit romans déjà publiés, car *Aventuras do capitão Hatteras* comporte deux volumes et *Os filhos do capitão Grant* trois. La *Livraria da rua de Santo Antão*, à la troisième page du *Diario Illustrado* du 19 mai, fait savoir qu'il y a douze volumes en vente de «VIAGENS maravilhosas», ce qui permet de savoir que la première

partie reliée de *Vinte mil leguas submarinas* a été imprimée mi-mai 1876.

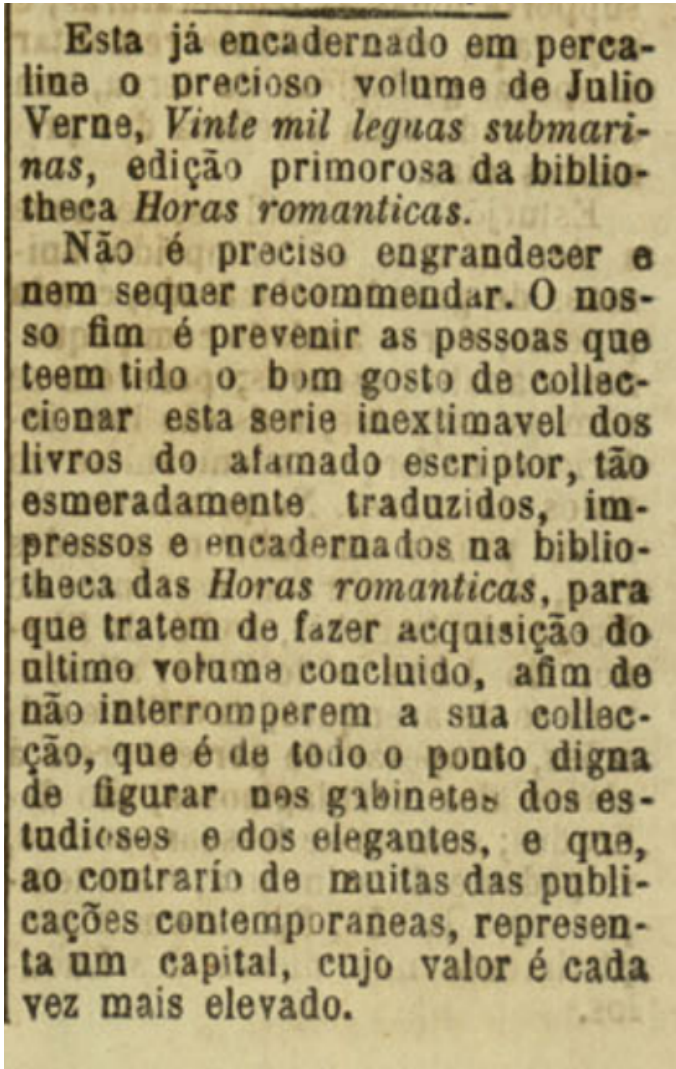
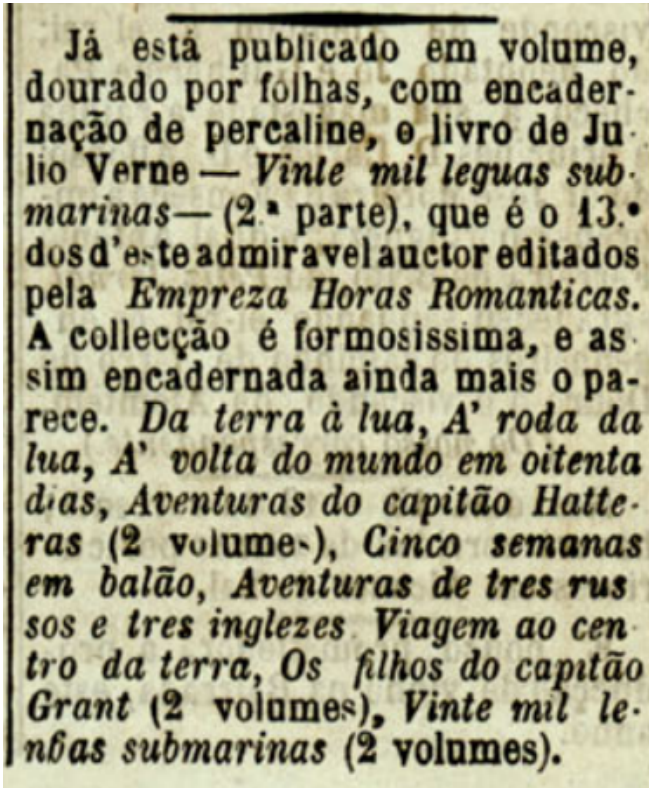


Fig. 24: Caractéristiques de *Vinte mil leguas submarinas*, *Diario Illustrado*, 27 mai 1876, p. 2

La deuxième partie est, sans aucun doute, le volume 13 comme le précise l'annonce ci-dessous du 5 août 1876 [fig. 25]. Il faut noter l'existence d'une autre erreur dans l'annonce, car *Os filhos do capitão Grant* y comporte deux volumes au lieu de trois.



Já está publicado em volume, dourado por folhas, com encadernação de percaline, o livro de Julio Verne — *Vinte mil leguas submarinas* — (2.^a parte), que é o 13.^o dos d'este admiravel auctor editados pela *Empreza Horas Romanticas*. A colleção é formosissima, e assim encadernada ainda mais o parece. *Da terra à lua, A' roda da lua, A' volta do mundo em oitenta dias, Aventuras do capitão Hatteras* (2 volumes), *Cinco semanas em balão, Aventuras de tres rusos e tres inglezes, Viagem ao centro da terra, Os filhos do capitão Grant* (2 volumes), *Vinte mil leguas submarinas* (2 volumes).

Fig. 25: Informations sur les romans publiés par *Horas Romanticas*, *Diario Illustrado*, 5 août 1876, p. 4

Cette enquête menée auprès des journaux nous permet d'affirmer que le roman *Vinte mil leguas submarinas* a été publié en version intégrale, en deux volumes titrés *O homem das águas* et *O fondo do mar*, en juillet 1876.

A ilha misteriosa est le dixième roman traduit au Portugal. Il correspond aux volumes 14, 15 et 16 de *Grande edição popular das*

Viagens maravilhosas aos mundos conhecidos e desconhecidos de la maison d'édition *Horas Romanticas*.

Nous n'avons trouvé aucune annonce ou information concernant cette traduction entre le 7 juillet (publication du fascicule 122) et le 5 août [fig. 25]. Cependant, connaissant le mode de publication des romans précédents, nous pouvons affirmer que c'est à la fin du mois de juin ou au début du mois de juillet 1876 que les premiers fascicules de *A ilha misteriosa* ont été mis en vente. Probablement en raison de la notoriété acquise par Jules Verne, l'éditeur n'a plus besoin d'investir dans la publicité, les lecteurs étant attentifs à la parution des fascicules. La preuve de ce succès est le fait que le premier roman traduit, *Da terra á lua, viagem directa em 97 horas e 20 minutos*, en était déjà à sa troisième édition en 1878.

Le 12 octobre 1876, en première page du *Diario Illustrado*, la publication du livre relié est annoncée [fig. 26].

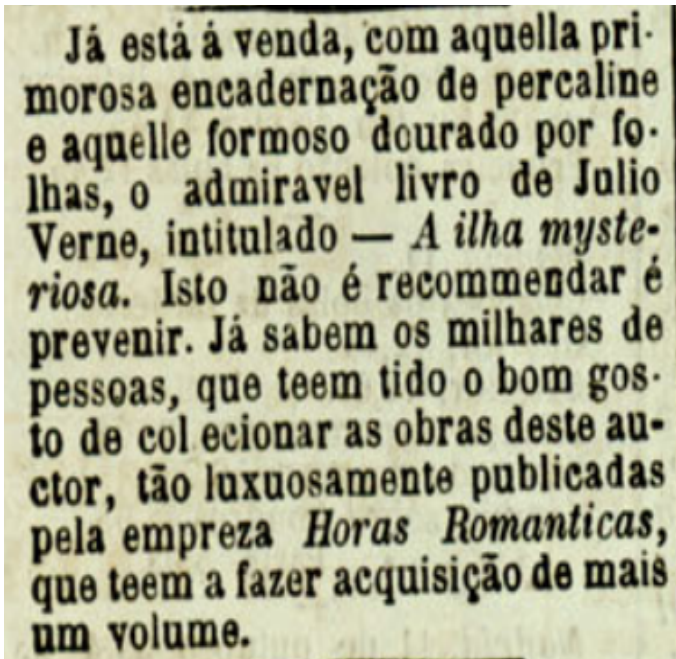


Fig. 26: Annonce de la publication *A ilha misteriosa*, *Diario Illustrado*, 12 octobre 1876, p. 1

Le 16 février 1877, on peut lire que le roman relié *A ilha misteriosa* est en vente «Já está publicada (...) pela empresa *Horas Romanticas*. (...) A mesma empresa tem tambem já á venda *A ilha misteriosa*, de Julio Verne, com encadernação em percaline e ouro, como as obras anteriores do mesmo autor». Ceci nous indique que les trois parties du roman sont chez les libraires à la fin du mois de janvier. En outre, il y a une petite annonce sous le titre *Livros* du 24 avril 1877, page 4, qui confirme qu'on a déjà publié 16 volumes des romans de Verne «Obras de J. Verne, Viagens Maravilhosas 16 vol.»

4. Conclusion

Nous avons retracé un parcours daté des premières traductions portugaises des dix premiers romans de Jules Verne.

Cela nous a conduit à toujours parler d'abord des premières traductions qui ont été publiées sous le format de fascicules et dont nous avons trouvé les références annoncées dans le *Diario Illustrado* de Lisbonne. Notre recherche documentaire des journaux de l'époque, numérisés et conservés à la Bibliothèque Nationale du Portugal, nous permet de confirmer que c'est uniquement ce journal qui assure un suivi constant et continu de l'œuvre vernienne.

Deuxièmement, nous avons pu établir qu'une fois terminées les livraisons des fascicules du roman traduit, le roman relié complet est publié.

Troisièmement, il convient de noter qu'il existe une superposition dans le temps entre la publication en fascicules du roman et la publication sous forme de livre. Les deux formats font toujours l'objet d'une numérotation corrélative, bien que nous ayons noté des erreurs de numérotation qui peuvent être vérifiées en comparant le numéro précédent et le suivant.

D'autre part, il faut toujours accepter l'éventualité de l'existence d'un décalage de quelques jours entre l'annonce insérée dans la presse et l'édition déjà en vente, tant au format fascicule qu'au format livre.

Il est intéressant de noter qu'au fur et à mesure que ses titres sont publiés et que la célébrité de Jules Verne s'affirme, la publicité de son œuvre dans la presse diminue ainsi que son nom et sa présence.

La maison d'édition *Horas Romanticas*, dont le propriétaire jusqu'en 1888 était David Corazzi, est chargée de la publication des œuvres traduites qui font l'objet de cette recherche. La collection de

fascicules porte le nom *Viagens maravilhosas aos mundos conhecidos e desconhecidos por Julio Verne*, tandis que la collection de livres reliés était connue comme *Grande edição popular das Viagens maravilhosas aos mundos conhecidos e desconhecidos*. Malheureusement, malgré de nombreuses recherches, nous n'avons pas trouvé le catalogue de la *Empreza Horas Romanticas* et n'avons découvert que des almanachs de loisirs.

Enfin, il convient de noter qu'il n'existe aucune corrélation entre l'ordre de publication des romans en France et leur traduction au Portugal.

Dans le tableau ci-dessous nous résumons la datation de la première traduction au Portugal de chacun des romans considérés de Jules Verne. De même, nous indiquons le traducteur et le format dans lequel ces traductions ont paru.

(1) Sous forme de fascicules de la collection *Viagens maravilhosas aos mundos conhecidos e desconhecidos* de Julio Verne;

(2) Reliés : romans publiés chez David Corazzi Editor. *Empreza Horas romanticas* de Lisbonne. Édition illustrée.

(3) En volume : numéro du volume de l'édition reliée de Corazzi.

Roman	Fascicules ⁽¹⁾	Relié ⁽²⁾	Vol. ⁽³⁾	Traducteur
<i>Da terra á lua, Viagem directa em 97 horas e 20 minutos</i>	mars 1874	mai 1874	1	Henrique de Macedo
<i>Á roda da lua</i>	mai 874	juillet 1874	2	Henrique de Macedo
<i>A Volta do mundo em oitenta dias</i>	juillet 1874	octobre 1874	3	A.M. da Cunha e Sá

<i>Aventuras do capitão Hatteras</i>	septembre 1874	1 ^{ère} partie: décembre 1874 2 ^{ème} partie février 1875	4 5	Henrique de Macedo
<i>Cinco semanas em balão, viagem através da Africa</i>	janvier 1875	mai 1875	6	Francisco Augusto Correia Barata
<i>Aventuras de três russos e três ingleses</i>	avril 1875	août 1875	7	Marianno Cyrillo de Carvalho
<i>Viagem ao centro da Terra</i>	juin 1875	septembre 1875	8	Marianno Cyrillo de Carvalho
<i>Os Filhos do capitão Grant</i>	août 1875	1 ^{ère} partie: novembre 1875 2 ^{ème} partie: janvier 1876 3 ^{ème} partie: mars 1876	9 10 11	M. da Cunha e Sá
<i>Vinte mil leguas submarinas</i>	mars 1876	1 ^{ère} partie: mai 1876 2 ^{ème} partie: juillet 1876	12 13	1 ^{ère} partie: Borges de Avelar

				2 ^{ème} partie: Francisco Gomes Moniz
<i>A Ilha mysteriosa</i>	juin/juillet 1876	1 ^{ère} partie: juin 1876	14	Henrique de Macedo
		2 ^{ème} partie: octobre 1876	15	
		3 ^{ème} partie: janvier 1877	16	

Fig. 27: Tableau-résumé de la datation, le traducteur et le format des traductions considérées.

En conclusion, une fois que la traduction des romans de Jules Verne a commencé au Portugal, tout s'est accéléré. En moins de trois ans, entre mars 1874 et janvier 1877, les dix premières œuvres traduites ont été publiées.

4. Bibliographie

- Domingos, Manuela (1985): *Estudos de sociologia da cultura; livros e leitores do século XIX*, Lisbonne, Instituto Português de Ensino à Distância.
- Ferreira, Antonio-Joaquin (1994): "Como Jules Verne conquistou Portugal", *Informações e Estudos sobre Jornais Infantis. Literatura popular e Histórico*, n. 13, pp. 42-46.
- Gomes, José António & Silva, Sara Reis (2005): "Jules Verne en Língua Portuguesa", in B. A. Roig Rechou (Ed.), *Hans Christian Andersen, Jules Verne e El Qujote na literatura infantil e xuvenil do marco ibérico*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, pp. 151-165.
- Gondolo della Riva, Piero (1977): *Bibliographie analytique de toutes les œuvres de Jules Verne*, vol. 1, Paris, Société Jules Verne.
- Moniz, Ana-Isabel & Tresaco, María-Pilar (2017): "Traductions portugaises des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne (1863-1905)", *Carnets: Revue électronique d'Études Françaises*, n. 9, pp. 1-11. Disponible sur <https://doi.org/10.4000/carnets.2074>, [date de consultation : 30/01/2023].

- Rego, Bruno (2022): "Once Upon a Time in Lisbon: The Extraordinary 'Editorial Voyages' of Lusitânia Verne 1874-202", *Verniana*, n. 13, pp. 1-46. Disponible sur <http://www.verniana.org/volumes/13/A4/Portugal.pdf>, [date de consultation : 30/01/2023].
- Tresaco, María-Pilar (2011): "Voyage au centre de la Terre : les éditions espagnoles du XIX^e siècle", in M-P. Tresaco, *Alrededor de la obra de Julio Verne. Escribir y describir el mundo en el siglo XIX*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza / I.E.A, pp. 145-171.
- Tresaco, María-Pilar (2019): "As primeiras edições brasileiras de *Voyages Extraordinaires* de Jules Verne", in J. L. Jobin, M. E. Chaves, E. Viana & N. Kermele (org.), *Diálogos França-Brasil circulações, representações, imaginários*, Rio de Janeiro, Edições Makunaima, pp. 312-338.
- Verne, Jules (2015): *Voyage au centre de la terre*, éd. de William Butcher, Paris, Gallimard, coll. "Folio classique".

Razón y poder en el teatro de José Saramago

Reason and Power in José Saramago as a dramatist

Antonio César Morón
Universidad de Granada
acemores@ugr.es
<https://orcid.org/0000-0001-9595-6328>

Data de receção: 24-03-2023
Data de aceitação: 16-06-2023

Resumen

Este artículo supone una reflexión acerca del teatro de José Saramago, con el objetivo de obtener una perspectiva teórica que pueda ser utilizada como herramienta de análisis de su producción dedicada al teatro. Se realizará un recorrido hermenéutico en torno a los argumentos de sus obras, destacando los elementos más relevantes de cada pieza y el significado de dichos elementos dentro de su propia estrategia de escritura dramática. En segundo lugar, se agruparán los elementos destacados en torno a la hipótesis de funcionamiento de dos conceptos recurrentes utilizados como motor desde el que establecer el conflicto dramático en cada una de las líneas de acción y en el trazado de los personajes de sus dramas: la razón y el poder.

Palavras-chave: José Saramago, teatro, razón, poder, Historia.

Abstract

This article is a reflection on José Saramago's theater plays with the aim of obtaining a theoretical perspective that can be used as a tool for the analysis of his theatrical production. A hermeneutic journey will be made around the plots of his plays, highlighting the most relevant elements of each play and the meaning of these elements within his own dramatic writing strategy. Secondly, the elements highlighted will be grouped around the hypothesis of the functioning of two recurrent concepts used as the driving force from which is established the dramatic conflict in each of the lines of action and in the outline of the characters in his dramas: reason and power.

Keywords: José Saramago, Drama, Reason, Power, History.

1. Introducción

José Saramago (1922-2010) es un autor estudiado de manera casi exclusiva como novelista, pues esta fue la faceta que le hizo dar el salto a la fama mundial, muy especialmente tras la obtención del Premio Nobel de Literatura en el año 1998. Si bien los acercamientos teóricos y críticos a su obra narrativa son multitudinarios en forma tanto de artículos especializados o de divulgación, como de tesis doctorales realizadas en departamentos de literatura de los cinco continentes, llama poderosamente la atención —de manera muy especial en el ámbito hispánico— el vacío de estudios críticos acerca de su obra dramática¹, la cual curiosamente ha sido más analizada y comentada por el autor mismo en sus diarios o en conferencias como la ofrecida en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, que rescató posteriormente de una grabación en casete la profesora María Josefa Postigo Aldeamil; así como en testimonios que el propio autor expresara —ya de manera mucho más sosegada y tras recuperar una información más precisa a partir del reanálisis de sus entrevistas con Carlos Reis— en la publicación de su obra teatral completa en España. Aunque probablemente, la razón última de esta inexistencia de estudios críticos sobre la obra dramática del autor portugués podamos adivinarla en torno a dos perspectivas: bien que, como plantea Orlando Grossegeisse, su teatro está motivado “por encomenda institucional e por isso muitas vezes injustamente desvalorizado” (Martins Coelho 2022: 80); bien que el propio Saramago ni fue ni se consideró nunca a sí mismo dramaturgo, nunca estuvo vinculado ni a agrupaciones ni a escenarios de manera sostenida en el tiempo, aunque sí lo hiciera “de forma muito pontual” (Martins Coelho 2022: 80).

El teatro de José Saramago se compone exclusivamente de cinco piezas dramáticas, y todas ellas nacieron —como él mismo no dejara jamás de recordar— del encargo (Postigo Aldeamil 2011: 170). Explicitar con énfasis esta idea de la escritura dramática por encargo constituye no solo la descripción de una realidad, sino también el establecimiento de una estrategia con aspectos de *sermo humilis*² para

¹ Y otro tanto ocurre con su poesía.

² Si bien es interesante comprobar cómo dijo de sí mismo en más de una ocasión: “Probablemente no soy un novelista; probablemente soy un ensayista que necesitas escribir novelas porque no sabe escribir ensayos” (Reis 2018: 47; Villanueva 2022: 92).

presentarse ante la comunidad teatral, dado que, como ya hemos adelantado, no se consideraba dramaturgo —como “dramaturgo involuntario” se definió en más de un foro³— y reducía su experiencia en el mundo de la escritura escénica a “la que puede adquirirse por el hecho de que uno se va al teatro o que alguna vez lee obras de teatro” (Postigo Aldeamil 2011: 171)⁴. Se observa en el discurso del propio Saramago cierta sensación de intrusismo que nace del respeto que el autor sentía por la creación literaria en sí y, muy especialmente —en lo que concierne al tema que nos ocupa—, por la escritura dramática.

El contexto creativo adelantado hasta ahora nos da ya una idea a priori de qué podremos encontrar en el teatro de un autor que se enfrenta a un género que no es el suyo habitual y cuya formación ha surgido de su experiencia como espectador y de sus lecturas de distintas obras del género en cuestión. Así, teniendo en cuenta todas estas consideraciones, podremos esperar una arquitectura clásica aplicada a la construcción del drama, a la que le otorga todo su conocimiento como novelista en la generación de la trama; pero sobre todos estos aspectos más técnicos, yace la particular manera de plantear debates ideológicos a medio camino entre la trascendencia de la acción y la reducción al absurdo discursiva, que se puede apreciar como una de las señas de identidad de Saramago y que, de igual modo que en su desarrollo narrativo, irá apareciendo a lo largo de su producción dramática. Porque dicha producción dramática, si bien no es extensa, sí le acompañó durante toda su vida —como se podrá observar por los años de escritura y estreno de las diferentes piezas—, corriendo de forma paralela —aunque en una cantidad menor de textos y de fama— a su producción novelística. Con todo, podemos afirmar, como hipótesis general con la que introducir este artículo, que José Saramago es el mismo escritor cuando se enfrenta a la narrativa que cuando se enfrenta al género dramático (Méndez Moya 2020).

³ “Con motivo de la entrega del Gran Premio de Teatro en el Teatro Doña María II, me presenté como «dramaturgo involuntario», pidiendo así disculpa a las personas del oficio por las veces que me he entrometido en su área de trabajo, sin tener para eso la justificación del talento” (Saramago 2003: 337).

⁴ Conviene señalar que, durante el discurso de un acto tan relevante en su trayectoria vital como la entrega del Premio Nobel de Literatura en el año 1998, sí destaca su actividad teatral en tanto que uno de los baluartes creativos a través de los que canalizar la ficción de “dezenas de personagens de romance e de teatro que neste momento vejo desfilar diante dos meus olhos” (Saramago 1999: 4), obedeciendo a su conciencia de autor como “títeres articulados” (Saramago 1999: 9).

2. El corpus teatral para este artículo

Las diferentes piezas de Saramago fueron apareciendo de manera individual en la editorial portuguesa Caminho; pero no será hasta el año 2016 en que sean reunidas en una traducción al español dentro de la editorial Alfabeta. Ahora bien, tal y como comenta el profesor Méndez Moya, existían en lengua española dos publicaciones previas a este libro conjunto, que recogían dos de las traducciones de las obras del autor portugués: por un lado tenemos la publicación de *La noche* en el número 265 de la revista *Primer Acto* en el año 1996 —con motivo del montaje que de dicha obra se había estrenado en el Auditorio Federico García Lorca de Granada (dirigido por Joaquín Vida, con Teófilo Calle como actor protagonista) ese mismo año. Por otro lado, en el año 2007, en el Teatro Central de Sevilla, se estrena *In Nomine Dei* —una producción del Centro Andaluz de Teatro con dirección de José Carlos Plaza—, lo cual dio lugar también a una publicación en la editorial Roncel. Nos habla además Méndez Moya de una versión dramatizada de la obra *Memorial del convento* en 1999 por parte de un grupo de teatro portugués, cuya adaptación corrió a cargo de Filomena Oliveira y Miguel Real, y que fue publicada en la revista portuguesa *Cadernos 14*. Sobre las diferentes adaptaciones que se han venido sucediendo a lo largo del tiempo acerca de algunas de sus obras novelísticas, así como de los montajes de tipo biográfico acerca de la vida del autor, combinando textos ensayísticos y reflexiones del propio Saramago, no haremos más mención que la formulada en líneas anteriores, por considerar este tipo de producciones fuera del interés fundamental de este artículo, el cual reside en el desarrollo de un análisis exclusivamente acerca de la producción escrita originalmente como piezas dramáticas de la que se responsabiliza el autor portugués. En este sentido, cabe destacar una última cuestión: existió al parecer una obra, actualmente perdida, de la que nos habla María Luna Elizalde en su tesis de licenciatura, que llevaría por título *Lección de botánica* y que al parecer fue escrita en el año 1976 (Luna Elizalde 2013: 22); pero no tenemos hasta la fecha el texto original de la obra, ni tampoco Saramago en sus intervenciones públicas hablando de su teatro nombró nunca una obra como esta, lo que nos hace pensar que pudiera haber sido un mero esbozo del que el propio autor se deshiciera por no considerarlo con calidad suficiente para ser publicado; no nos parece un hecho extraño, si observamos las constantes dudas que asaltaban al autor portugués en cuanto a la búsqueda de calidad y, muy

especialmente, originalidad en la idea para acometer cualquier tipo de proyecto teatral.

3. Primera incursión en el género dramático: *La noche*

Su primera pieza teatral, escrita en el año 1978, surge del encargo de una directora de teatro portuguesa llamada Luiza Maria Martins, quien le sugiere la idea de escribir “una obra de teatro cuya acción, o enredo, o lo que fuera ocurriera en la redacción de un periódico” (Postigo Aldeamil 2011: 171). De ahí surgió *La noche*, estrenada en ese mismo año de 1978. El propio José Saramago nos informa de que, si bien en un principio rechazó tal invitación, fue una buena idea la que le llevó a aceptar finalmente el reto:

(...) la acción dramática transcurriría durante la noche del 24 al 25 de abril de 1974, el lugar sería la redacción de un periódico dócil a la dictadura y comprometido con ella. Mi experiencia periodística nacía, no obstante, de raíces muy diferentes: los dos años, 1972 y 1973, que trabajé como editorialista en el *Diario de Lisboa*, un vespertino de características democráticas, liberales en el sentido positivo que el término tenía entonces, y los ocho meses, de abril a noviembre de 1975, en los que ejercí las funciones de director adjunto en el *Diario de Noticias*, periódico desde siempre conservador, más o menos “oficializado” siempre, pero que durante aquel breve período estuvo abiertamente al lado de la revolución, al lado del pueblo trabajador (Saramago 2016: 22).

De esta amplia y enjundiosa cita interesa subrayar dos aspectos que definen el resultado dramático final de la obra: el primero girará en torno *al poder*, en cuanto a la situación dramática elegida para llevar a cabo la acción: “un periódico dócil a la dictadura”. En este sentido, conviene iniciar esta reflexión teniendo presente que “José Saramago plantea el poder como una lucha desigual entre el individuo y las estructuras de poder que lo envuelven. Una lucha que parte siempre de una premisa: la presencia previa de una desigualdad” (Morales Alcúdia 2022: 141). El segundo aspecto obedecerá *a la razón* en cuanto al *background* que dirigirá su escritura: “Mi experiencia”. Esto nos da como resultado una obra de aspecto realista, cuya ficción se construye desde la memoria experiencial del propio autor, y que responde a tres dinámicas de poder diferentes.

La primera de ellas estaría relacionada con el *poder laboral y psicológico*, en cuanto a la relación jerarquizada que se genera entre los distintos personajes dentro de la redacción, desde el director y

redactor jefe hasta una becaria. Dentro de este tipo de vínculos encontraremos diferentes caracteres en cuanto a la aceptación o no de ese poder; así, el redactor jefe, Valadares, será un auténtico trepa y *pelota* del director, Máximo Redondo; pero también encontraremos a Manuel Torres, redactor de provincias, quien, junto a Claudia, la becaria, protagonizará una oposición férrea a las estrategias de sumisión que se intentan mantener desde la directiva. En medio de este contexto hallamos un grupo de personajes, todos ellos redactores también del periódico, que, a modo de coro, analizarán cada uno de los momentos concretos del enfrentamiento entre los trabajadores y tomarán partido en torno al mismo.

La segunda dinámica que podemos observar está relacionada con el *poder político*. El periódico —como bien comenta el propio Saramago en su cita— está completamente subyugado a un coronel del ejército que dirige y censura desde la sombra la redacción de cualquier noticia. Este personaje no aparecerá en ningún momento en la obra, lo cual incrementa la sensación de absoluta falta de libertad, que viene establecida por una dictadura de corte fascista ya en decadencia, tras el relevo en el gobierno de Oliveira Salazar por parte de Marcelo Caetano: una difícil situación relacionada con el infructuoso intento de mantenimiento de las últimas colonias portuguesas y un ejército concienciado con el aroma de cambio que venía desde las propias colonias y que caló en la cúpula del mismo hasta la llegada de la denominada *Revolución de los claveles*.

La tercera dinámica es la que conecta directamente los conceptos de poder y razón que venimos avanzando hasta ahora —y que tendremos oportunidad de desarrollar con mayor profusión en el apartado de las conclusiones, una vez establecidos los elementos más relevantes de los argumentos de cada pieza. En definitiva, hablamos —en cuanto a la conexión de los conceptos de poder y razón—, cómo no, del cuarto poder, del poder de la prensa, del poder intelectual, en definitiva, de la razón al servicio del poder, pues es esta la dinámica más dialéctica, la más *conflictiva*, entendiendo el conflicto como el motor de cualquier obra dramática. Podríamos analizar en torno a estas premisas arquitecturales “un desarrollo discursivo en donde la vieja arte sofística de dominar las voluntades a través de la palabra se manifiesta sobre todo en la práctica del lenguaje por parte de los gobernantes y de los periodistas en cuanto detentadores del cuarto poder” (Villanueva 2022: 109). Es desde aquí desde donde los personajes de Torres y Claudia adquirirán su máxima relevancia, insistiendo en realizar una

labor periodística de campo en torno al inicio de la *revolución*, para conocer e informar acerca de lo que está pasando en la calle —“la revolución propiamente dicha empezó cuando el pueblo bajó a la calle” (Postigo Aldeamil 2011: 173), nos dice el mismo Saramago— y, ayudados por un coro antagonista al citado anteriormente —compuesto por los trabajadores que sustentan la dimensión física de la editorial: Baltasar el fotógrafo, Alfonso el linotipista, Damiao el cajista— exigen el retrato de una realidad transparente con ella misma, cuyo único sometimiento sea el de la verdad informativa, generando así una revolución de abajo arriba en el propio periódico, símbolo de la unidad y solidaridad de ejército y pueblo, que llevó al derrocamiento de la dictadura en Portugal; si bien, para el propio autor: “no se habla verdaderamente de revolución; se habla de la postura del periodista, y cuando digo del periodista digo del ciudadano en general, de a pie, en relación a lo que llamamos la libertad de prensa” (Postigo Aldeamil 2011: 173).

4. Un escritor mirándose en otro: *¿Qué haré con este libro?*

El segundo encargo teatral le viene de la mano de la misma Luiza Maria Martins, y está relacionado con la conmemoración —en el año 1982— del centenario de la muerte de Luis Vaz de Camões. El hecho de la relación de Portugal con sus colonias dentro de la etapa histórica denominada *Revolución de los claveles* late en el trasfondo de la obra anterior, si bien queda vinculada como una energía que en ningún momento se nombra, que en ningún momento aparece, pero que cualquier persona conocedora de dicho momento histórico asume como latiendo, especialmente si tenemos en cuenta el hecho de que

A *praxis* teatral, em particular a que contornou o silenciamento imposto pela Ditadura, soube mergulhar na releitura da História, e os textos que são escritos em democracia também vão recorrer, inúmeras vezes, a núcleos temáticos de matriz historicista (Martins Coelho 2022: 82).

Quizás, de manera inconsciente, sea esta *ausencia* de nombramiento lo que lleva a Saramago a exponer de manera fehaciente esa relación en la que fue su segunda obra dramática, *¿Qué haré con este libro?* Una obra de carácter histórico, cuya

acción tiene lugar en Almeirim y Lisboa, entre abril de 1570 y marzo de 1572 o, con mayor o menor rigor cronológico, pero mayor exactitud factual, entre la llegada de Luis de Camões a Lisboa,

proveniente de la India y de Mozambique, y la impresión de la primera edición de *Los Lusíadas* (Saramago 2016: 130).

La procedencia de las colonias será fundamental en cuanto a la configuración psicológica del personaje de Camões. A lo largo de todo el texto se deja claro que uno fue el Camões soldado que se fue, y otro el que volvió: desengañado del poder, pero habiendo construido un canto épico acerca de las gestas históricas de su pueblo. Este desengaño que trae como síntoma colonial será el que determine sus acciones de carácter orgulloso y dignificante para con él mismo: no aceptando el amparo de ninguna persona vinculada al poder de la corte —ni siquiera el de su antigua amada, doña Francisca de Castilla— y siendo este orgullo el que le lleve a casi perder la posibilidad de editar su libro, al no querer realizar dedicatorias a ningún mecenas o dejando sometida su publicación a la decisión final del impresor Antonio Gonçalves, quien tendrá que debatirse entre la encrucijada de editar la que considera una obra maestra, aun a riesgo de perder dinero en caso de que la publicación fracase.

Saramago revisa las dinámicas de poder acerca de la construcción de la nación portuguesa en torno a un aspecto fundamental: su imagen literaria a través de la figura de su más insigne escritor. Se genera de este modo un juego de espejos muy fructífero que hay que contemplar desde dos niveles de vinculación histórica. Y es que el argumento de la obra, si bien está enfocado hacia el desarrollo de la construcción de Camões como identitaria de la esencia lusa nacional, no es menos cierto que Saramago desmitifica esa arcádica imagen atendiendo, precisamente, a las inmensas dificultades con las que el escritor tuvo que enfrentarse en su tiempo —o, siguiendo algunas licencias terminológicas anteriores, *acerca a la calle* la que debió ser la historia cotidiana de un ciudadano concreto—, presentándonos a un Luis Vaz de Camões maltratado por el rey Sebastião y por los jerarcas inquisitoriales; censurado en parte; empobrecido y luchando por sacar a la luz la que, siglos más tarde, será considerada como obra fundacional de la literatura portuguesa. Hay que recordar que en aquel año ochenta y dos, Saramago ya ha comenzado a ser conocido en el plano internacional gracias al éxito de su novela *Levantado del suelo* y que, ese mismo año, publicaría la que sería la obra que le dio el verdadero espaldarazo internacional: *Memorial del convento*. Y también cabe recordar que, en esa misma época, en una entrevista concedida a la revista *Jornal de las letras*, arremetía contra la conformación de la incipiente Unión Europea por considerarla

perjudicial para la *identidad* de los portugueses (Luna Elizalde 2013: 23-24). Con todo ello, podemos convenir que

Apesar de José Saramago analisar as disforias dos finais do século XVI, pretende desencadear, no receptor do texto, reflexões diversas sobre modos e usos que aniquilam o Homem em períodos distintos e circunstâncias diversas (Martins Coelho 2022: 83).

No solo se observa a nivel literario un interés por la identidad portuguesa, sino que podemos colegir al hilo de esta última información que esa preocupación tenía un reflejo y trasfondo político incardinado con el momento histórico y vital que estaba viviendo el escritor que, además, se muestra reacio a una decisión política de su país. En definitiva, de lo que se nos habla en esta segunda obra dramática es de cómo el poder ataca una imagen cultural en un momento histórico dado, para más tarde legitimarse a sí mismo en aras de esa imagen cultural que fuera atacada en el pasado. Es casi una contradicción *in terminis* que desde el punto de vista de la construcción dramática es muy enjundiosa, en parte porque se pueden detectar en esta contradicción dos elementos que Saramago hará aflorar en su obra siguiente: la ironía y el absurdo.

5. Un santo en el origen de su tercera obra: *La segunda vida de San Francisco de Assís*

El interés de Saramago tanto por la religión como por el desarrollo y detentación del poder por parte de diferentes esferas religiosas, en un intento de depurar lo más esencial de los mensajes y las figuras mismas de la religión cristiana —separándolas de las distintas instituciones que se han legitimado para transmitir su mensaje, estableciendo vínculos de poder que nada tienen que ver con lo que podríamos denominar el mensaje original—, es algo que recorre gran parte de su novelística, pero que, en cierto modo, comienza en su escritura para el teatro. Recordemos en este sentido que su obra *El Evangelio según Jesucristo* no sería escrita hasta 1990, tres años después de la pieza dramática sobre la que nos centramos en este apartado.

En el programa de mano del estreno de *La segunda vida de San Francisco de Assís*, nos relata la historia del origen de la toma de decisión que le llevó a escribir este texto:

Viajando el autor por Italia fue, en la ciudad de Asís, a visitar los lugares franciscanos y, después de subir las místicas alturas de las ermitas, bajó a admirar las artes de la iglesia inferior y de la iglesia

superior, hecho lo cual, deambulando, se topó con el mostrador de las quincallerías religiosas, especie de supermercado con imágenes del santo, miniaturas de la basílica, postales ilustradas, libros edificantes, madonas, crucifijos, rosarios, numerosos escapularios cuyo inventario no cabría aquí. Por detrás del mostrador, vistiendo el hábito, había franciscanos vendiendo. Como buen ateo, al autor lo escandalizan siempre las faltas de respeto a la religión (Saramago 2016: 270).

La impresión que este “insulto a San Francisco de Asís” (Postigo Aldeamil 2011: 171) generó en el autor, así como el argumento crítico de indignación que desarrolló a partir de ese momento hace que, años más tarde, el director del Novo Teatro de Lisboa le pidiera que ordenara todas esas ideas en torno a aquella vivencia, en una pieza teatral, que se estrenó en el año 1987. *La segunda vida de San Francisco de Asís* se convierte quizás en su obra más perfecta, aquella que ficcionaliza una hipótesis generada a partir del anacronismo histórico, en la que la orden franciscana, convertida ahora en una empresa que gestiona una riqueza enorme proveniente de suculentos negocios relacionados con la venta de ideología religiosa, recibe la llegada de un Francisco de Asís al que habían dado por muerto hacía muchos años. Se produce un conflicto de intereses entre los directivos de la empresa —el presidente de la compañía, Elías, y el director general, Pedro, que es el propio padre de Francisco— y el fundador y propietario moral de la misma, Francisco de Asís. En torno a la figura de este último chocan dos perspectivas de mundo: el capitalismo actual frente al idealismo de solidaridad humana del santo. Bien podría ser analizada esta dicotomía desde la óptica del propio autor en torno al humanismo planteado por Marx y Engels, que Saramago sintetiza a partir de una afirmación enunciada por ambos en su obra conjunta *La Sagrada Familia*: “Si el hombre es formado por las circunstancias, entonces hay que formar las circunstancias humanamente”; tanto sorprende al escritor esta sentencia, que llega a enfocarla para su comentario como un silogismo: “Porque si las circunstancias son inhumanas, ¡esas circunstancias van a formar el hombre y lo van a formar deshumanamente! ¡Está clarísimo! Es casi una demostración matemática” (Morales Alcúdia 2013; Morales Alcúdia 2022: 146).

Es este humanismo el que se inscribe ideológicamente en un grupo coral integrado por los distintos miembros del consejo de dirección de la empresa, y que plantea un debate dicotomizado entre el extremo de volver a los planteamientos iniciales de pobreza de la

orden franciscana y la continuidad de las circunstancias de riqueza generada a la que ha dado lugar dicha orden. Estamos ante una dinámica de construcción literaria a medio camino entre la hilaridad quijotesco-cervantina y la exposición pedagógica brechtiana de obras como *Santa Juana de los Mataderos*. Ambos ideales —el de pobreza y el de riqueza— se erigen como ideologías desde las que plantear las diferentes circunstancias que llevan a los personajes a tomar partido a lo largo de la acción por una u otra dinámica, en un mundo en el que la defensa racional de cada una de las posturas conlleva elementos argumentativos que desembocan en lo absurdo —como se puede observar en uno de los diálogos más enriquecedores del texto entre el presidente de la empresa y el santo—:

Francisco.- La compañía nació para ser pobre, y pobre debe volver a ser. No tengo otra aspiración.

Elías.- La compañía dispone de bienes, recibe legados, administra y hace rendir el dinero, invierte en sectores productivos. En esas condiciones, ¿crees que es posible empobrecer por capricho o voluntad? ¿No sabes que la riqueza tiene su propia lógica, si es que no existe una especie de fatalidad o necesidad orgánica que la hace crecer? (...)

Francisco.- (...) Distribuiremos todas las riquezas de la compañía.

Elías.- ¿Entre quienes?

Francisco.- Entre los pobres. ¿Entre quién más podría ser?

Elías.- Si entregamos todo cuanto tenemos, seríamos más pobres que los propios pobres. (...)

Francisco.- (...) Fui yo quien fundó la compañía, tengo autoridad sobre ella.

Elías.- Y yo fui elegido para las funciones que desempeño (...) Se acata la autoridad moral cuando no está en contradicción con la autoridad material y puede servir de caución a los intereses que la fundamentan. Discúlpame por usar un lenguaje al que tus oídos no están acostumbrados ciertamente. Te lo diré de otra manera: no quieres o no puedes comprender que lo que está en causa ahora son los intereses materiales de una entidad, digamos, todavía espiritual, pero no solo espiritual. No te salvas si no entiendes esto

(Saramago 2016: 298-300).

En esta respuesta última del personaje de Elías se encuentra la clave del conflicto planteado —autoridad moral / autoridad material— y la herramienta que el propio Elías sostiene, que hace que Francisco no pueda ganar el enfrentamiento: la limitación de un lenguaje

fabricado por el capitalismo, que introduce los conceptos con los que nombrar el mundo al mismo tiempo que los intereses y experiencia de mundo que pueden-deben ser analizados, asumidos y deseados; en definitiva, hacer que Francisco hable de *compañía* en lugar de hablar de *orden*, le otorga a Elías una insalvable superioridad en su discurso. Cuando al principio del parlamento Francisco comienza diciendo “la compañía nació para ser pobre”, ya ha perdido el relato por ausencia de toda lógica, dado que ninguna compañía en una sociedad de mercado nace para ser pobre. Eso —como venimos comentando— quedaría relegado al término *orden* religiosa.

6. Historia de Alemania como trasfondo de su cuarta obra: *In Nomine Dei*

El cuarto de sus encargos no viene ya de parte de una persona concreta, sino de una entidad, hecho por el cual lo denomina el autor como *encargo social*, según plantea en el fragmento informativo (con presencia de elementos acotacionales) previo al inicio de la obra:

(...) la sociedad pide al escritor o al pintor o al músico o a quien sea, Hazme esto y el músico, el pintor o el escritor decide lo hago o no lo hago. ¿Qué es lo que me ha pedido esta entidad? Esta entidad es la ciudad alemana de Münster (...) La ciudad ha sido fundada por Carlomagno hace mil doscientos años y ¿qué era lo que pretendía la ciudad? Conmemorar el hecho, ese evento, esa efeméride, esa fecha, con algo así importante. Y ocurrió”. De este último encargo, surge la obra *In Nomine Dei*, en el año 1993 (...) La acción transcurre en Münster (Alemania), entre mayo de 1532 y junio de 1535 (Saramago 2016: 396).

Dentro de la acción dramática presentada, Saramago traslada la historia de “cómo católicos y protestantes anduvieron despedazándose unos a otros en nombre del mismo Dios —*In Nomine Dei*— con el fin de alcanzar, en la eternidad, el mismo paraíso” (Saramago 2016: 393). Con este punto de partida en torno a un conflicto que en principio viene planteado como algo que pudiera parecer absurdo, se cuenta la tragedia del asedio que el obispo católico de dicha ciudad realizó contra los que fueran sus propios vecinos protestantes.

Saramago trae una técnica vinculada a la tragedia ática, utilizando para ello una clara división en bloques corales que, si bien no es ajena —como hemos venido viendo hasta ahora— al resto de su obra, sí es novedosa en esta, en cuanto a la designación de una

llamativa multitud de *coros* que irán apareciendo a lo largo de la trama; así deambulan por la misma: Coro de Eclesiásticos, Coro de Católicos, Coro de Radicales, Coro de Conservadores, Coro de Luteranos, Coro General, Coro de Mujeres, Coro de los Jueces de las Tribus de Israel, Coro Femenino, Coro Masculino, Coro —sin adjetivación alguna— o, simplemente, Voces. Esta estrategia denota la apuesta de Saramago por trasladar la imagen de la participación dialéctica de todo un pueblo en el que hay diferentes perspectivas, intereses, argumentos legitimadores y expresiones de dolor, para transmitir este “trágico capítulo de la larga, y por lo visto, irremediable historia de la intolerancia humana” (Saramago 2016: 393). Incluso dentro de los bloques bajo los que, en principio, encontraríamos elementos que constituirían una misma facción, se trasladan diferencias en torno a la ideología que la misma debe seguir; y esas diferencias se traducen en bloques de poder de carácter eminentemente patriarcal. Añade Saramago en la introducción al texto la siguiente reflexión:

Si los perros hubieran inventado un dios, ¿se pelearían por diferencias de opinión en cuanto al nombre que darle, si Perdiguero o Lobo de Alsacia? Y, en caso de estar de acuerdo en cuanto al apelativo, ¿andarían, generación tras generación, mordiéndose mutuamente por culpa de la forma de las orejas o del pelamen de la cola de su canino dios? (Saramago 2016: 395).

Con esta idea inicial, Saramago enfrenta a los seres humanos ante un espejo que bien puede ser considerado absurdo, bien puede ser considerado hipócrita o, quizás, ambas cosas a un mismo tiempo. Dado que lo que se traduce a través de la lectura de esta obra es que el nombre de Dios es utilizado por los seres humanos para alcanzar esferas de poder, de dominación sobre los demás seres humanos, incluso, como aquí se demuestra, cuando se está hablando de un mismo dios; o, más, cuando incluso nombrando a un mismo precepto de un mismo dios, siguen formándose bloques corales cargados de diferencias, porque cada dios es excusa e imagen de la ambición humana de poder. Así, la idea en torno a ese dios no significaría más que la argumentación racional con la que se intenta legitimar el poder en cada sociedad. De hecho, acercándonos al concepto foucaultiano de “*Analítica de la imaginación*, como poder positivo de transformar el tiempo lineal de la representación en espacio simultáneo de elementos virtuales” (Foucault 1968: 26), podemos intuir cómo para Saramago la idea de nombrar, el nombre mismo, es ya una forma de poder en tanto que los individuos o grupos que describen el mundo están legitimando,

en definitiva, a través de conceptos su propia esfera de poder en ese mundo descrito.

El éxito notable de esta pieza, en torno tanto a los numerosos montajes realizados, como a la difusión literaria alcanzada, sorprendió a Saramago, quien utilizó esta circunstancia para trasladar en más de una ocasión sus planteamientos acerca de múltiples facetas del hecho teatral mismo. Concretamente, en el primer tomo de sus *Cuadernos de Lanzarote* nos encontramos con disquisiciones que van de la pregunta en torno al interés comercial por un libro que contiene una obra dramática en vez de una novela⁵; hasta expresar, muchas páginas más tarde —lo cual implica que en torno a esta pieza en concreto se agrupaban muchas de sus cuitas dramatúrgicas—, con cierta vehemencia, su enfado ante un crítico que ha cuestionado su propia labor como dramaturgo⁶.

7. El mito de don Juan desde la óptica de Saramago

El último de sus encargos es quizás el más profesionalizado de todos, porque supone un plano más complejo a nivel empresarial, dado que implica una exploración y reelaboración dramatúrgica de un mito clásico de la literatura, tratado en diferentes épocas y países: don Juan. En este sentido, si bien esta circunstancia le otorgaba al escritor portugués una acción casi elaborada y unos personajes tipo, suponía

⁵ Llegó un ejemplar de la segunda edición de *In Nomine Dei*. Cinco mil ejemplares más que se van a juntar a los diez mil de la edición inicial. Pregunta: ¿qué pasa para que una obra de teatro atraiga a tanta gente? ¿No es apenas la novela lo que interesa a los lectores? ¿Tendrá esto que ver, tan sólo, con la simple fidelidad de quien se habituó a leerme? ¿O será que, en este tiempo de violencia y frivolidad las «cuestiones grandes» continúan royendo el alma, o el espíritu, o la inteligencia («machacar el juicio») es una expresión con mucha más fuerza de aquellos que no quieren conformarse? (Saramago 2003: 36).

⁶ “Un crítico brasileño, Alberto Guzik, escribiendo sobre *In Nomine Dei*, dice que yo, siendo, como novelista, «notable, único», no parezco tener noción de las exigencias específicas del teatro y que, para llevar a escena una pieza como ésta, sería necesario el talento de un Peter Brook. Antes, para expresar de la manera más viva sus dudas sobre la especificidad teatral de la obra, había dicho que recuerda más la estructura de un libreto de ópera y que es más un poema dramático que teatro... La confusión es manifiesta. Si *In Nomine Dei* no es teatro, ni Peter Brook la salvaría y, ciertamente menos aún (con el debido respeto) los brasileños Antunes Filho y Gabriel Villela, uno «sintético», otro «barroco», como sugirió y clasificó el crítico. Lo que Alberto Guzik no dijo es que la posibilidad de representación de mi pieza depende menos de encontrar un director genial que de, simplemente, encontrar los actores capaces de enfrentar un texto con la densidad conceptual de éste” (Saramago 2003: 113-114).

por otro lado un reto mayúsculo para el hallazgo de una originalidad que —como hemos venido viendo durante el recorrido realizado en estas páginas—, a lo largo de su vida como escritor dramático, había sido siempre el motor de decisión que le impulsara a la aceptación de los distintos proyectos. El propio Saramago nos expone el conflicto interno que estas circunstancias le causaron en tanto que obra que surgía como

fundamento dramático al libreto de una ópera de Azio Corghi a la que le pusimos, él y yo, el título de *Don Giovanni o El disoluto absuelto* (...) Comencé argumentando que sobre las artes de don Giovanni todo había sido dicho, que no merecía la pena repetir lo que otros ya habían hecho mejor, que cualquier cosa que escribiese sería lo mismo que llover sobre mojado, etcétera (...) Azio Corghi insistió, insistió, y entonces, como causa perdida, atraído por el desafío pero al mismo tiempo intimidado por la responsabilidad de la empresa, le dije que si se me ocurría una buena idea, una buena idea, lo intentaría. Pasó el tiempo, meses, Azio preguntaba y, finalmente, la idea surgió (Saramago 2016: 561).

La *idea* a la que se refiere centra la obra —como se indica desde el mismo título— en la *absolución* de Don Giovanni, en vez de en su condena eterna, obedeciendo a lo que el propio Saramago sigue comentando en el texto aludido anteriormente:

(...) siempre pensé que don Giovanni no podía ser tan malo como lo estaban pintando desde Tirso de Molina, ni doña Ana ni doña Elvira tan inocentes criaturas, por no hablar del comendador, puro retrato de una honra social ofendida (...) (Saramago 2016: 561).

En la versión del autor portugués, Don Giovanni no muestra en ningún caso arrepentimiento por las ofensas realizadas, ni le teme a la figura fantasmal del comendador, a quien se le ridiculiza en su banal gestión del agravio de honor. Encontraremos a mujeres que vienen ellas mismas a acusar y a hacer dolo a don Giovanni, ridiculizándolo también en torno al escudo de seducción adquirido como consecuencia de su falta de virilidad. Y será finalmente otra mujer, Zerlina —a quien su marido, Masseto, intenta impedir infructuosamente que se acerque a Giovanni—, quien seducirá al seductor, hasta quitarle el *don* de su nombre, para transformarlo en un hombre, alejándolo así de su propio mito:

Zerlina.- No he venido para reírme de ti. He venido porque habías sido humillado, he venido porque estabas solo, he venido porque don Giovanni de repente se había convertido en un pobre hombre

al que le habían robado la vida y en cuyo corazón no restaría nada más que la amargura de haber tenido y ya no tener.

Don Giovanni.- Ya has visto a ese hombre, ahora puedes irte. Don Giovanni está tan muerto como don Octavio.

Zerlina.- No me iré.

Don Giovanni.- ¿Qué quieres que haga contigo?

Zerlina.- Ha llegado el tiempo de que yo te conozca a ti y tú me conozcas a mí.

Don Giovanni.- ¿Y Masseto?

Zerlina.- No amo a Masseto, te amo a ti.

Don Giovanni.- Me tiemblan las manos. Este no es don Giovanni.

Zerlina.- Este es Giovanni, simplemente. Ven. *(Salen abrazados. La estatua del comendador cae deshecha en pedazos)*

(Saramago 2016: 616-617).

La pérdida del escudo que la sociedad impone a través del nombre, el *don*, supone así el comienzo de una vida nueva para Giovanni, la vida del hombre, del ser humano, frente al mito. En definitiva, es la liberación misma de la pesada losa con la que la imagen cultural a través de la literatura había condenado a este personaje que, con la obra de Saramago, queda, como vemos, redimido.

8. Conclusiones

Como hemos podido observar a lo largo de estas páginas, todas las obras expuestas desarrollan de manera más o menos directa una efectiva situación histórica. Dos de ellas ambientadas en el siglo XVI —una en Portugal y otra en Alemania—, otra en el tercer cuarto del siglo XX, y dos más que resultan atemporales en cuanto a la revisión de sus personajes, si bien uno es real y procede del siglo XIII y otro es un producto cultural procedente del XVII y extraído de la recuperación que del mismo hace Mozart en el siglo XVIII. En todas ellas, la historia oficial está sometida a revisión desde lo cotidiano, enarbolando así la idea de que la historia la construye —e incluso la demanda— el conjunto de seres humanos que pueblan las distintas sociedades. Esto le lleva a revisar los propios personajes históricos a los que quitará siempre el aura tanto cultural como histórica que pueda separarlos de la cotidianidad de los acontecimientos experimentados por el pueblo.

Si entendemos el término *razón* en torno a las cinco primeras acepciones que del mismo nos otorga el Diccionario de la Real

Academia Española de la Lengua: 1. Facultad de discurrir. 2. Acto de discurrir el entendimiento. 3. Palabras o frases con que se expresa el discurso. 4. Argumento o demostración que se aduce en apoyo de algo. 5. Motivo. Y el término *poder* en torno a su primera acepción en el citado diccionario: 1. Tener expedita la facultad o potencia de hacer algo (RAE 2021); o bien como “vehículo mediante el cual se activa a la gente para que se conduzca de determinada manera” (Vander Zandem 1986: 475; Morales Alcúdia 2022: 140). Y si combinamos a su vez las nociones de ambos términos para aclarar el punto de partida inicial o campo desde el que nos hemos acercado al teatro de José Saramago, encontramos dos sintagmas que jugarán un papel primordial en cuanto a la construcción dramática del autor.

Así podemos hablar de *razón de poder*, concebida en torno al marco configurativo de la situación inicial de sus obras y las relaciones interpersonales de sus caracteres; en tanto que podemos hablar también de *poder de la razón*, concebido en torno al discurso ético relacionado con la justicia como un bien posible que preexiste a cualquier tipo de configuración social y, en cualquier momento determinado, de su historia. Ambos conjugados se convertirán en dos fórmulas de construcción dramática a partir de las cuales establecer un modo de acercamiento al ser humano, entendido desde un discurso crítico orientado hacia una perspectiva antropológica universal y siempre teniendo en cuenta que, tal y como Saramago plantea —siguiendo los parámetros del análisis sociológico literario impulsado desde la Universidad de Granada por el profesor Juan Carlos Rodríguez—, “la literatura puede vivir incluso de una forma conflictiva con la ideología. Lo que no puede es vivir fuera de la ideología” (Reis 2018: 74).

Podemos situar así la *razón de poder* en: un periódico que responde a un coronel en la sombra y un equipo editorial obligado a autocensurarse; un escritor al que se le intenta imponer cómo debe contar la historia de su libro; un santo sometido a las leyes del capitalismo; un pueblo sometido por parte de un poderoso y cuyos poderosos internos aún dentro de ese sometimiento actúan a un mismo tiempo sometiendo de manera patriarcal a las mujeres; o un seductor venido a menos sometido al peso cultural de su propio nombre y que somete a su vez a quien se cruza en el camino que dicta la acción que debe realizar su mito. Y desde aquí podremos entender con Foucault que

El poder tiene que ser analizado como algo que circula, o más bien, como algo que no funciona sino en cadena. No está nunca

localizado aquí o allí, no está nunca en las manos de algunos, no es un atributo como la riqueza o un bien. El poder funciona, se ejerce a través de una organización reticular. Y en sus redes no sólo circulan los individuos, sino que además están siempre en situación de sufrir o de ejercitar ese poder, no son nunca el blanco inerte o consiente del poder ni son siempre los elementos de conexión. En otros términos, el poder transita transversalmente, no está quieto en los individuos (Foucault 1984: 144).

Desde esta perspectiva, es interesante destacar cómo en el teatro de Saramago los sometidos someten a su vez, entendiendo el poder como una impostura de los seres humanos para dominarse a sí mismos de forma absurda. Un sentimiento que, aplicado a las modernas democracias occidentales, le llevó a expresar en una entrevista, con motivo de la publicación de su novela *Ensayo sobre la lucidez*, una afirmación tan contundente como que “vivimos en una burbuja democrática” en la que los ciudadanos tienen la facultad de “cambiar el gobierno, pero no el poder” (Redacción El Universo 2004), del cual se hace eco Darío Villanueva al utilizar el concepto *posdemocracia*⁷ —extraído del sociólogo y politólogo inglés Colin Crouch— como una herramienta imprescindible con la que analizar la literatura saramaguiana.

Toda vez que se contempla el poder desde la distancia y con perspectiva crítica y racional; toda vez que el poder pasa de someter a la razón a ser sometido por esta, se produce un efecto de resituación dentro del entorno, a modo de balanza histórica cuyo motor efectivo

⁷ “Una sociedad posdemocrática sería aquella que parece mantener las instituciones que la acreditarían como tal si no fuera porque cada vez las está convirtiendo más en puras carcasas vacías. Se mantienen los tres poderes del Estado, pero cada vez más se deturpa la independencia entre ellos (...) sigue habiendo elecciones, pero los procesos que conducen a ellas son objeto de todo tipo de manipulaciones desde dentro y desde fuera del país (...) Se mantiene abierto el parlamento, pero si no es manejable por el ejecutivo se inventa otra cámara paralela (...) Teóricamente existe libertad de expresión, pero la corrección política ejercida desde la sociedad civil y secundada desde instancias de gobierno aplica el principio de la “tolerancia represiva” formulada por Herbert Marcuse (...) y ejecuta esa nueva forma de los autos de fe inquisitoriales que son los procesos no reglados de la llamada *cancelación* (...) y se destruye el principio de veracidad en la comunicación y el debate político mediante las múltiples formas de posverdad que los medios tradicionales y, sobre todo, las redes sociales contribuyen a difundir ecuménicamente contando para ello con la complicidad de los propios ciudadanos, felices de ser engañados, convencidos de que la verdad está ya en los hechos alternativos y comprensivos ante las otras artimañas del *Trumpspeak*” (Villanueva 2022: 106-107).

fuese ese *poder de la razón*, que, de nuevo mirando hacia Foucault, podemos intuir como un papel determinado del intelectual en la sociedad, de manera que

El papel del intelectual no es el de situarse «un poco en avance o un poco al margen» para decir la muda verdad de todos; es ante todo luchar contra las formas de poder allí donde éste es a la vez el objeto y el instrumento: en el orden del «saber», de la «verdad», de la «conciencia», del «discurso» (Foucault 1980: 79).

Y así, podemos detectar dicho *poder de la razón* en: el libre ejercicio del periodismo como forma transparente y objetiva de información acerca de lo que sucede; un escritor que se refugia en el sabio criterio del editor para publicar una obra universal; un santo que confía en su propia acción ejemplar para desarmar la lógica de las leyes del capitalismo; unas mujeres que se enfrentan dialécticamente al dictado del poder de los hombres; una mujer que desarma y libera de su propia agonía de seducción al seductor con un discurso de amor y compañerismo.

Hemos pretendido demostrar a lo largo de estas páginas cómo *razón y poder*, convertidos ambos en una articulación dialéctica de conceptos, le sirven a Saramago como engranaje que haga funcionar el motor de explosión teatral que da lugar al conflicto dramático y al desarrollo de la acción. Y cómo es a un mismo tiempo la articulación dialéctica que genera este choque de conceptos el método de conocimiento social y del ser humano, el único método que, en definitiva, permite establecer un distanciamiento de la realidad más inmediata, para conocer, precisamente, esa realidad más inmediata a uno mismo que, por ambientar día a día nuestra propia experiencia, puede llegar a pasar desapercibida.

9. Bibliografía

Foucault, Michel (1980): *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta.

Foucault, Michel (1968): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las Ciencias Humanas*, [Traducción de Elsa Cecilia Frost], Madrid, Buenos Aires, SXXI.

Luna Elizalde, María (2013): *Democracia y formación ciudadana. Una aproximación al pensamiento político-educativo de José Saramago*. Disponible en

<http://132.248.9.195/ptd2013/noviembre/0705817/0705817.pdf>
f [Último acceso: 24/3/2023].

Martins Coelho, Leonor (2022): “Desconcerto do mundo: *Que farei com este livro?* de José Saramago – contrariedades, dissonâncias e utopia”, en Carvalho, Beatriz & Lopes d’El Rei, Priscilla (eds.) (2022), *O nobel português. Reflexões sobre a obra de José Saramago*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 79-91.

Méndez Moya, Adelardo (2020): “El teatro de José Saramago”. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=WuJCQAqy_MA [Último acceso: 24/3/2023].

Morales Alcúdia, Joan (2022): “El poder y la compasión en la obra de José Saramago”, en Carvalho, Beatriz & Lopes d’El Rei, Priscilla (eds.) (2022), *O nobel português. Reflexões sobre a obra de José Saramago*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 139-147.

Morales Alcúdia, Joan (2013): *Saramago por José Saramago*, Córdoba, Ediciones El Páramo.

Postigo Aldeamil, María Josefa (2011): “El teatro de José Saramago por él mismo”, *Revista de Filología Románica*, n. 28, 169-183.

DRAE (2021): *Diccionario de la Lengua Española*. Disponible en <https://dle.rae.es/diccionario> [Último acceso: 24/3/2023].

REDACCIÓN (2004): “Saramago dice: ‘podemos cambiar el gobierno, pero no el poder’”. *El Universo*. Disponible en <https://www.eluniverso.com/2004/04/26/0001/261/E0CF7ED2B74D4D3EBBF8C597F7317137.html/> [Último acceso: 24/3/2023].

Saramago, José (1999): “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz”, *Discursos de Estocolmo*, Lisboa, Caminho.

Saramago, José (2003): *Cuadernos de Lanzarote I (1993-1994)*, Barcelona, Alfaguara.

Saramago, José (2016): *¿Qué haréis con este libro? Teatro completo*, Barcelona, Alfaguara.

Reis, Carlos (2018): *Diálogos con José Saramago*, Madrid, La umbría y la solana.

- Vander Zandem, James W. (1986): *Manual de psicología social*, Barcelona, Paidós.
- Villanueva, Darío (2022): "Saramago, entre utopía y distopía (metafísica)", *Revista de Estudios Literarios*, n. 12, pp. 89-115. <https://doi.org/10.14195/2183-847X12410.14195/2183-847X124>

***Translinguismo* e identidade através do (re)conhecimento de alguns regionalismos madeirenses por luso-venezuelanos e venezuelanos¹**

Translingualism and identity through the (re)cognition of some Madeiran regionalisms by Luso-Venezuelans and Venezuelans

Naidea Nunes Nunes

Universidade da Madeira / Universidade de Lisboa

naidean@staff.uma.pt

<https://orcid.org/0000-0002-6959-608X>

Data de receção: 23-06-2023

Data de aceitação: 25-09-2023

Resumo

Partindo dos resultados obtidos nas respostas escritas a um questionário léxico-semântico aplicado a luso-venezuelanos e a venezuelanos sobre alguns regionalismos madeirenses, discutem-se os conceitos de *translinguismo* e identidade do ponto de vista da produção escrita sobretudo dos aprendentes de Português Língua de Herança enquanto *bilingues emergentes*. Pretende-se aferir as estratégias de *translinguismo* na escrita e comparar o (re)conhecimento do vocabulário enquanto marca identitária da Madeira por parte dos luso-venezuelanos (com uma identidade híbrida) e dos venezuelanos com os resultados obtidos junto dos madeirenses que sempre residiram na ilha. O *translinguismo* surge no recurso à L1, o Espanhol (da Venezuela), e na mescla deste com o Português. Observou-se que as palavras mais reconhecidas correspondem às mais usadas na Madeira, de acordo com investigação prévia.

¹ FCT: Este trabalho foi desenvolvido no âmbito das atividades do projeto UIDB/00214/2020 do Centro de Linguística, Universidade de Lisboa, financiado pela FCT.

Artigo elaborado a partir de comunicação apresentada no *Seminário Internacional de Variação Linguística, Identidades e Mobilidades*, realizado na Universidade da Madeira, no dia 20 de maio de 2022, <https://www.uma.pt/en/noticias/seminario-internacional-variacao-linguistica-identidades-mobilidades/?contentid=84226>.

Palavras-chave: *Translinguismo*, Identidade, Regionalismos madeirenses, Português Língua de Herança, Bilingues emergentes.

Abstract

Departing from the results obtained in the written answers to a lexical-semantic questionnaire applied to Luso-Venezuelans and Venezuelans about some Madeiran regionalisms, the concepts of *translinguism* and identity are discussed from the point of view of written production, especially by learners of Portuguese Heritage Language as *emerging bilinguals*. It is intended to assess the strategies of *translingualism* in writing and compare the (re)cognition of vocabulary as an identity mark of Madeira by Luso-Venezuelans (with a hybrid identity) and by Venezuelans with the results obtained from Madeirans who have always lived on the island. *Translingualism* appears in the use of L1, Spanish (from Venezuela), and in the mixture of this with Portuguese. It was observed that the most recognized words correspond to the most used in Madeira, according to previous research.

Keywords: *Translingualism*, Identity, Madeiran regionalisms, Portuguese Heritage Language, Emerging bilinguals.

1. Introdução

Neste estudo, aplica-se o conceito de *translinguismo* no contexto da educação bilingue, em que o professor e os estudantes partilham duas línguas, o Português e o Espanhol, usando-as na sala de aulas. Como termo abrangente, o *translinguismo* aplica-se a várias práticas comunicativas, neste caso será limitado à escrita *translingual* nas respostas a um questionário lexical e semântico sobre regionalismos madeirenses aplicado a luso-venezuelanos que têm o Português como Língua de Herança (PLH) e a venezuelanos (seus cônjuges). Pretende-se analisar as respostas obtidas do ponto de vista da produção escrita dos aprendentes hispano-falantes de Português, com os níveis de língua A2, B1 e B2, aferindo ocorrências de *translinguismo* e as estratégias comunicativas utilizadas. No que se refere ao (re)conhecimento dos regionalismos por parte dos inquiridos, comparar-se-ão os resultados obtidos com os dos madeirenses que sempre residiram na ilha da Madeira, de acordo com dados recolhidos anteriormente.

As questões de investigação a responder são: se os hispano-falantes, aprendentes de PLH ou L2 usam *translinguismo* na produção

escrita; se os estudantes dos níveis B1 e B2 recorrem menos a esta estratégia do que os do nível A2; se os luso-venezuelanos de 2ª geração (re)conhecem mais regionalismos madeirenses do que os de 3ª; se os seus cônjuges venezuelanos, em contacto com a cultura madeirense, conseguem identificá-los; se os regionalismos mais (re)conhecidos são os mesmos que os madeirenses mais identificam como léxico identitário.

2. Metodologia

No âmbito da leccionação, na Universidade da Madeira, das aulas do curso intensivo de verão para Luso-descendentes, denominado “Língua Portuguesa, Literatura e Cultura Madeirenses”, foi aplicado aos luso-venezuelanos e venezuelanos que frequentaram o curso em 2018 um questionário léxico-semântico sobre alguns regionalismos madeirenses, seguindo o modelo onomasiológico, ao fornecer as palavras para recolher os seus significados. O curso é constituído por 100 horas de contacto no mês de julho – 40 aulas teórico-práticas de Português Língua Não Materna e 60 horas de trabalho de campo, na unidade curricular denominada Oficina de Língua: Português em (Inter)ação –, incluindo visitas de estudo a museus e a outras instituições e associações culturais regionais. O questionário foi aplicado na penúltima semana de aulas, sendo constituído por 2 partes: a identificação sociolinguística dos informantes e um teste com uma lista de vocábulos para verificar se os informantes os (re)conheciam, fornecendo os seus significados (em caso afirmativo) e exemplos de uso (no caso de os usarem). Somente depois de terem preenchido o questionário em papel na sala de aula, com o devido tempo para completarem a tarefa, se passou à explicação do conceito de regionalismos madeirenses e dos respetivos vocábulos.

O curso foi frequentado por 22 estudantes, todos luso-venezuelanos e venezuelanos (cônjuges de lusodescendentes, incluindo um peruano), com exceção de um jovem oriundo da África do Sul. A amostra de 22 indivíduos é constituída por sete homens e 15 mulheres. Destes, 17 são luso-venezuelanos (13 mulheres e quatro homens) e cinco venezuelanos (3 homens e 2 mulheres). O facto de não existir paridade numérica entre os dois grupos de homens e mulheres (lusodescendentes e venezuelanos) não possibilita um estudo comparativo. Contudo, permite observar algumas semelhanças e diferenças no (re)conhecimento e uso dos regionalismos estudados.

Como forma de manter o anonimato de todos os participantes na amostra e para o tratamento dos dados, foram atribuídos códigos aos inquiridos. Estes começam com a numeração aleatória, seguida da codificação do país de proveniência (de acordo com as normas ISO 3166 – VE Venezuela e ZA África do Sul), o género (homem H ou mulher M), a faixa etária (A dos 18 aos 35 anos, B dos 36 aos 55 anos e C dos 56 aos 75 anos) e o nível de escolaridade (1 ensino básico até ao 9º ano, 2 ensino secundário até ao 12º ano e 3 ensino superior). Portanto, 1ZA_HA2 é um exemplo de um código de um indivíduo proveniente da África do Sul, do sexo masculino (H), com 18 anos (A) e ensino secundário (2). Este informante de 3ª geração não foi capaz de responder ao questionário em Português porque sempre comunicou com os pais (lusodescendentes de 2ª geração) em Inglês na África do Sul, estando há pouco tempo na Madeira.

Tendo em conta a diversidade sociocultural dos aprendentes, foram separados em 3 grupos de acordo com a sua origem e níveis de língua na proficiência do Português (segundo o quadro europeu de referência para o ensino/aprendizagem das línguas): os lusodescendentes com níveis de língua A1 e A2, os com níveis de língua B1 e B2 e os venezuelanos com níveis A2 e B1. Considerou-se o nível A1 para a incompreensão total do Português e o A2 para luso-venezuelanos e venezuelanos com nenhum ou pouco contacto com o Português, uma vez que têm um nível de compreensão básico. O nível B1 corresponde a um maior domínio oral e escrito da língua portuguesa, sendo que o nível B2 apresenta maior proficiência, no caso das informantes 21VE_MA3 e 22VE_MA3 por já estarem na Madeira há pelo menos 3 anos.

Codificação dos informantes	Idade/ escolaridade/ profissão	Naturalidade/ nacionalidade	Naturalidade dos pais (e avós)	Residência na ilha da Madeira	Regresso e nível da L2
1ZA_HA2	17/11º ano/ estudante	Sul-Africana e Portuguesa	Calheta e Funchal	Calheta	3 meses – A1
2VE_MA2	31/12º ano/ contabilista e corretor de seguros	Venezuelana	Monte (Funchal)	Funchal	5 meses – A2
4VE_MA3	34/licenciatura / Ciências da Educação	Venezuelana e Portuguesa	Venezuela (Canhas – Ponta do Sol e Ponta do Pargo)	Canhas (Ponta do Sol)	4 meses – A2

7VE_MB3	50/licenciatura/ gestão de empresas	Venezuelana	Todos madeirenses da Camacha	Camacha (Santa Cruz)	6 meses – A2
9VE_MA2	21/12º ano/ estudante	Portuguesa e Venezuelana	Pai madeirense de S. António – Funchal e mãe venezuelana (S. António, Funchal; avós maternos italianos)	S. António (Funchal)	2 meses – A2
11VE_MA3	30/mestrado/ médica dentista	Portuguesa e venezuelana	Pai do Estreito e mãe venezuelana (Estreito e avós maternos do Caniço e do Arco da Calheta)	Estreito (Câmara de Lobos)	5 meses – A2
12VE_MB3	44/licenciatura/ advogada	Portuguesa e venezuelana	Pai do Campanário e mãe venezuelana (Campanário e avós maternos do Caniço e S. Gonçalo)	S. Gonçalo (Funchal)	7 meses – A2
13VE_MB2	51/11ºano/ desenho de moda	Venezuelana	Câmara de Lobos e Boaventura	Caniço (Santa Cruz)	4 meses – A2
14VE_HA3	30/licenciatura/ advogado	Venezuelana	Calheta e mãe italiana (Calheta e italianos)	Calheta	1 ano e 1 mês – A2
15VE_MA3	26/licenciatura/ enfermeira	Venezuelana, italiana e portuguesa	Venezuelanos (avô paterno da Madeira e avó de Espanha, avós maternos italianos)	Ribeira Brava	1 ano e 4 meses – A2
16VE_HA3	19/bacharelato/ estudante	Venezuelana e portuguesa	Pai venezuelano e mãe da Madeira (avós venezuelanos e madeirenses)	Ponta do Sol	3 meses – A2

Fig. 1: Perfil sociocultural dos lusodescendentes com níveis A1 e A2

Os luso-venezuelanos com nível A2 de Português têm idades compreendidas entre os 19 e os 51 anos, têm ensino secundário e

superior, estando a residir na Madeira entre 2 meses a 1 ano e 4 meses. Apenas dois são de 3ª geração, tendo pais já nascidos na Venezuela (4VE_MA3 e 15VE_MA3). Os outros são de 2ª geração por parte do pai e da mãe ou só por parte de um dos progenitores.

Codificação dos informantes	Idade/ escolaridade / profissão	Naturalidade e/ nacionalidade	Naturalidade e dos pais (e avós)	Residência na ilha da Madeira	Regresso e nível da L2
3VE_MB3	41/licenciatura/técnica de fisioterapia	Venezuelana e Portuguesa	Camacha	Camacha (Santa Cruz)	6 meses – B1
8VE_MA2	20/12ºano/pasteleira	Venezuelana	Mãe luso-venezuelana e pai venezuelano (avós maternos de Santa Cruz)	Santa Cruz	1 ano e meio – B1
10VE_HA3	32/licenciatura/engenheiro de telecomunicações	Portuguesa e venezuelana	Venezuelanos (Câmara de Lobos e Campanário)	Campanário (Ribeira Brava)	1 ano e 4 meses – B1
20VE_MB3	38/licenciatura	Venezuelana	Pai de S. Martinho e mãe de Santa Maria Maior	S. Martinho (Funchal)	6 meses – B1
21VE_MA3	23/licenciatura	Portuguesa e Venezuelana	Pai de Câmara de Lobos e mãe da Venezuela (avós maternos da Ribeira Brava)	Machico	3 anos – B2
22VE_MA3	21/licenciatura	Portuguesa e Venezuelana	Pai dos Canhas (Ponta do Sol) e mãe venezuelana (avós maternos dos Canhas)	Funchal	3 anos e meio – B2

Fig. 2: Perfil sociocultural dos luso-venezuelanos com níveis B1 e B2

Também no caso dos luso-venezuelanos com níveis B1 e B2 de Português, alguns são descendentes de 3ª geração (8VE_MA2, 10VE_HA3), outros são de 2ª geração apenas por parte de um dos

progenitores e de 3ª por parte do outro (21VE_MA3 e 22VE_MA3). Apenas dois são de 2ª geração por parte de ambos os progenitores (3VE_MB3 e 20VE_MB3) e um tem um pai venezuelano (não descendente de migrantes europeus).

Na totalidade, a naturalidade dos pais e avós dos informantes indica que 12 são migrantes de 2ª geração: 2VE_MA2, 3VE_MB3, 7VE_MB3, 9VE_MA2 (com mãe descendente de italianos), 11VE_MA3, 12VE_MB3, 13VE_MB2, 14VE_HA3 (com mãe descendente de italianos), 16VE_HA3 (com pai venezuelano, não-lusodescendente), 20VE_MB3, 21VE_MA3 e 22VE_MA3. Porém, esta é uma realidade complexa, pois a maior parte são lusodescendentes de 2ª geração por parte do pai, mas de 3ª por parte da mãe, já nascida na Venezuela. Apenas cinco informantes: 2VE_MA2, 3VE_MB3, 7VE_MB3, 13VE_MB2 e 20VE_MB3 são lusodescendentes de 2ª geração por parte do pai e da mãe.

Os lusodescendentes de 3ª geração por parte dos dois progenitores também são cinco: 1ZA_HA2, 4VE_MA3, 5VE_HA3, 6VE_MB3 e 10VE_HA3. Os outros dois lusodescendentes de 3ª geração são: 8VE_MA2, com pai venezuelano (não-lusodescendente), e 15VE_MA3, com avô paterno madeirense e avó descendente de espanhóis, e avós maternos italianos. Ou seja, são igualmente descendentes de venezuelanos e de outros migrantes europeus, espanhóis e italianos.

Os avós e os pais madeirenses dos lusodescendentes de 2ª e 3ª gerações têm origem em diferentes concelhos da ilha da Madeira: Calheta (Ponta do Pargo e Arco da Calheta), Ponta do Sol (Canhas), Funchal (S. Martinho, S. António, Monte, S. Gonçalo e Santa Maria Maior), Santa Cruz (Camacha e Caniço), Ribeira Brava (Campanário), Câmara de Lobos (Estreito de Câmara de Lobos) e S. Vicente (Boaventura).

Codificação dos informantes	Idade/ escolaridade/ profissão	Naturalidade/ nacionalidade	Naturalidade dos pais (e avós)	Residência na ilha da Madeira	Retorno e nível da L2
5VE_HA3	28/licenciatura	Venezuelana	Venezuelanos	Funchal	1 ano – A2

6VE_MB3	39/licenciatura/gestão de recursos humanos	Venezuelana e Portuguesa	Venezuelanos (avô materno de Barcelona – Espanha)	Campanário (Ribeira Brava)	1 ano e 3 meses – B1
17VE_HB3	37/licenciado/nutricionista	Venezuelana e Peruana	Peruanos	Funchal	8 meses – A2
18VE_MA2	23/11ºano/administração de empresas	Venezuelana	Venezuelanos	S. Roque (Funchal)	9 meses – A2
19VE_HA3	29/licenciatura/engenheiro informático	Venezuelana	Venezuelanos	Câmara de Lobos	1 ano e 2 meses – A2

Fig. 3: Perfil sociocultural dos venezuelanos com níveis A2 e B1

Apenas uma mulher venezuelana (6VE_MB3), que já se encontrava na Madeira há 1 ano e 3 meses, vivendo juntamente com os sogros madeirenses numa área rural, apresenta o nível B1 de Português. Os restantes, embora alguns já com um ano de residência na região, têm nível A2.

A maior parte dos informantes (16 em 22) têm uma licenciatura e os restantes seis têm o ensino secundário. Tinham uma profissão e estavam bem integrados na sociedade de acolhimento que tiveram de deixar devido à crise política, social e económica da Venezuela.

3. Enquadramento teórico-conceitual

Este estudo enquadra-se dentro dos conceitos de PLH, de bilinguismo e de *translinguismo*. O PLH, neste caso, é a variedade madeirense falada no ambiente familiar no país de acolhimento, a Venezuela e a África do Sul, uma vez que nenhum dos lusodescendentes inquiridos teve educação formal em Português, ou seja, não frequentaram aulas no país onde nasceram e viveram. Logo, toda a sua escolarização foi feita no contexto de imersão na língua dominante, em Espanhol da Venezuela e Inglês da África do Sul. Assim, o PLH é adquirido na família, num contexto de comunicação informal, uma vez que os lusodescendentes deixaram de frequentar a escola portuguesa a partir do momento em que as novas gerações se sentiram bem integradas no país de acolhimento e os pais deixaram de pensar em regressar ao país de origem. São os estímulos a que as crianças ou falantes de 2ª e 3ª gerações foram expostos na infância que determinam a sua proficiência no PLH. Segundo Melo-Pfeifer (2015), trata-se de um processo chamado de *Scaffolding*, termo metafórico da área da

construção civil transposto para o campo da linguística para designar a estrutura de apoio ou suporte à aquisição e/ou manutenção da Língua de Herança (Camacho & Nunes 2018: 184). Este suporte ocorre ao nível afetivo, cognitivo e interacional por parte da família do aprendente ou falante (Melo-Pfeifer 2015).

Os informantes deste estudo tiveram contacto com a língua portuguesa numa idade muito precoce, geralmente através dos avós, nunca a tendo usado, excetuando aqueles que já se encontram na Madeira há mais tempo, num contexto de imersão linguística e sociocultural. Esta situação gera o bilinguismo emergente. Na amostra, dois lusodescendentes são também descendentes de italianos, o que significa que têm duas línguas de herança, a portuguesa e a italiana, sendo multilingues e multiculturais. O PLH, conceito flexível entre o PLM e o PLNM (Camacho & Nunes 2018), permite ao aprendente uma transição mais fácil da língua materna ou L1, o Espanhol da Venezuela, para o Português ou L2, ao mesmo tempo que mantém a sua individualidade e identidade multicultural.

Sobre o bilinguismo e a construção ou desenvolvimento da *bilingualidade* do aprendente, há que salientar que a noção de indivíduo bilingue, como aquele que fala 2 ou mais línguas com a proficiência de um falante nativo, exclui a grande maioria dos falantes bilingues. Por isso, aqui entende-se bilinguismo como a situação em que coexistem duas línguas como meio de comunicação num determinado espaço social e *bilingualidade* como os diferentes estágios de bilinguismo pelos quais os indivíduos portadores da condição de bilingues passam na sua trajetória de vida (Savedra 2009; Salgado 2008). Trata-se de processos fluidos e dinâmicos, correspondendo às necessidades comunicativas dos falantes. Assim, o objetivo das aulas do curso em que se inseriu o questionário foi capacitar os aprendentes para transitar no contínuo da *bilingualidade*, enquanto *bilingues emergentes* (García 2014).

O método de *translanguaging*, inicialmente proposto por Welsh e Williams (1996) e desenvolvido por García (2009a / 2009b / 2009c) e muitos outros, é o mais aceite atualmente no ensino/aprendizagem como meio de integração dos diferentes repertórios linguísticos dos aprendentes, servindo os propósitos de identidade e de comunicação de significado e contribuindo para a sua inclusão na sociedade e cultura da comunidade onde se inserem. Ou seja, o *translinguismo* começou como prática pedagógica, combinando o uso de duas ou mais línguas

nas aulas, de forma a ajudar os aprendentes de L2 ou L3, enquanto falantes bilingues ou multilingues a comunicar, desenvolvendo a compreensão e o conhecimento das línguas em uso e do que é ensinado, “by bringing together different dimensions of their personal history, experience and environment, their attitudes, beliefs and performance” (Wei 2011: 1223). Segundo Canagarajah (2011b: 401), *translinguismo* é “the ability of multilingual speakers to shuttle between languages, treating the diverse languages that form their repertoire as an integrated system”. Para García (2013), *translanguaging* não é uma simples estratégia, porque compreende uma teoria bilingue de aprendizagem com práticas linguísticas fluídas dos *bilingues emergentes* e dos seus repertórios multilingues.

O conceito de *translinguismo* surge após as noções de interferência, transferência linguística e mistura de códigos – *code-mixing* (mistura de unidades de dois sistemas linguísticos diferentes numa frase) e *code-switching* (mudança de código linguístico em frases alternadas) – fenómenos característicos de falantes bilingues e multilingues. Segue o conceito de *interlíngua*, enquanto aquisição intermediária da L2. Pois, de acordo com Selinker (1972), existem vários fatores pertinentes no processo de aprendizagem da L2, sendo necessário fazer uma análise comparada de 3 sistemas linguísticos: a L1, a competência do aprendente na L2, sua língua intermediária ou *interlíngua*, e o sistema da língua alvo. Ou seja, ocorre uma situação de contacto de línguas e um processo de transferência linguística da L1 na aprendizagem da L2, o que implica estratégias de comunicação numa situação de *interlíngua* que é central no processo de aprendizagem. Assim, a *interlíngua* é um sistema intermediário entre a L1 e a L2 (Brown 1994 in Farooq 1998 *apud* Oliveira 2011). Pode ser associada ao conceito de *third space*, resultante da teoria da hibrididade relacionada com a noção de identidade cultural, referindo-se à mistura de línguas e culturas, porque os falantes bilingues constroem um espaço intermédio usando recursos linguísticos e culturais das duas realidades que conhecem (Bhabha 1994 *apud* Roy 2017), tal como o termo *code-hybridization*, produto da interação entre línguas (Mushtaq & Zahra 2012 *apud* Akhtar, Khan & Fareed 2016).

García & Wei (2014) distinguem *translanguaging* de *code-switching*, uma vez que o *translinguismo* não se refere simplesmente a uma troca entre duas línguas, mas à construção e uso pelos aprendentes de práticas discursivas interrelacionadas, originais e complexas, que

não podem ser vistas como um único código linguístico, usando o repertório linguístico completo dos falantes. Pois, o *translinguismo* vai além do *code-switching*, que considera as duas línguas como sistemas totalmente separados, alternados por necessidades comunicativas. As diferentes línguas são usadas de forma estratégica, permitindo a permeabilidade entre elas na aprendizagem. Assim, García (2009a; 2009b; 2009c) entende o conceito de *translanguaging* como as múltiplas práticas discursivas em que os bilingues usam o seu repertório linguístico de forma livre e flexível. Daí a expressão “comunicativos repertoires”, ou seja, as práticas de *translanguaging*, ao permitirem o uso de várias línguas nas aulas, favorecem o aprendente na integração de todo o seu potencial linguístico. *Translanguaging* é o termo mais recente, sendo cada vez mais usado para referir a complexidade e fluidez das práticas linguísticas dos falantes bilingues, assim como as abordagens pedagógicas a essas práticas. Melo-Pfeifer (2018) afirma que os fenômenos de *translanguaging* correspondem a práticas comunicativas em que o processamento de recursos dos repertórios linguísticos de falantes bilingues ou plurilingues são cada vez mais complexos e dinâmicos, sem limite claro entre as línguas.

Os *bilingues emergentes*, ao assimilarem múltiplas competências linguísticas, na aprendizagem e uso da L2, neste caso o Português, enquadram-se no conceito de *Common Underlying Proficiency* de Cummins (1991; 2001) e da *Language Interdependence* que enfatiza os benefícios positivos da transferência linguística da L1 na aprendizagem da L2 (Conteh 2018). Por isso, *translanguaging* pode ser visto como interação oral e escrita multilíngue e uso de diferentes línguas escritas, no ensino-aprendizagem de uma língua (Garcia 2009), contribuindo para o desenvolvimento de competências tanto na L2 como na L1 e para a adoção da L2 de um modo mais simples e confortável, desenvolvendo competências e conhecimento metalinguístico (Cummins 1991). Ou seja, os aprendentes transferem as competências e experiências comunicativas da L1 para a aprendizagem da L2, de forma integrada, em processo de adequação, num sistema linguístico e gramatical que permite desenvolver uma proficiência comum subjacente. Como há partilha de repertórios linguísticos, torna mais fácil e efetiva a aquisição de uma língua adicional (Canagarajah 2020) e maximiza o potencial comunicativo dos aprendentes na linguagem do quotidiano, dando sentido aos seus mundos bilingues, mais do que separando os sistemas linguísticos (García 2009a; 2009b).

Deste modo, o *translinguismo* permite o uso de recursos cognitivos, linguísticos e sociais da L1, fazendo com que a aquisição da L2 seja mais relevante e acessível (García & Lin 2017). Trata-se do uso, numa mesma aula, de duas línguas (Conteh 2018), em que o aprendente faz a gestão do seu repertório linguístico. Este método permite usar todos os recursos linguísticos para comunicar significados. Daí o *code-meshing* como prática de *translinguismo* por se tratar da integração de diferentes línguas numa mesma frase (Canagarajah 2011b), ou seja, recorre-se a duas línguas, integrando-as. Deste modo, *code-meshed writing* como recurso *translingual* apresenta um sistema grafo-fonémico, sintático, semântico e pragmático complexo, revelando flexibilidade linguística na construção de significado e autenticidade comunicativa na escrita, valorizando o bilinguismo e multilinguismo (Lee & Handsfield 2018). É uma estratégia de textualização usada enquanto se desenvolve a proficiência linguística em L2, como acontece nas respostas escritas ao questionário aplicado aos aprendentes, que têm de dar definições e exemplos de uso, atestando o significado dos regionalismos.

Posto isto, o *translinguismo* serve para resolver problemas de comunicação relativos ao léxico, à construção sintática e discursiva, usando os recursos das práticas linguísticas da L1 na falta de domínio da L2. É um processo natural na aprendizagem em que ocorre uma mistura das línguas do falante, de acordo com a situação e as necessidades de comunicação dos indivíduos culturalmente híbridos. No que respeita ao vocabulário, no caso da palavra *charola* (realidade etnográfica madeirense), que desconhecem, os aprendentes fazem transferência semântica do Espanhol para o Português, definindo-a como “recipiente para cozinhar”. Depois de lhes ser explicada a diferença de significado entre as duas línguas, adquirem uma nova palavra da L2, neste caso sem equivalente em L1, retendo o seu significado e contexto de uso. Então, o *translinguismo* leva à associação do vocabulário, tornando-o mais acessível. Este processo acontece de forma espontânea, ao se comunicarem com outros indivíduos que partilham as mesmas línguas (Wei 2018).

Sobre a escrita dos aprendentes bilingues, Velasco & García referem que *translinguismo* é:

the flexible and meaningful actions through which bilinguals select features in their linguistic repertoire in order to communicate appropriately. From this perspective, the language practices being

learned by emergent bilinguals are in functional interrelationship with other language practices and form an integrated system (Velasco & García 2014: 7).

Krashen (2009 [1982]) mostra que os aprendentes de L2 estão mais preocupados em serem compreendidos do que com a forma como se expressam. Então, a aprendizagem acontece com o desenvolvimento da comunicação, ou seja, a prática deve ser mais focada na comunicação do que na forma e na correção. Assim, no sentido mais abrangente, *translanguaging* significa usar todas as línguas que pertencem ao repertório linguístico de um indivíduo, processo natural na prática comunicativa cada vez mais generalizado no âmbito da globalização e circulação de várias línguas e culturas nas sociedades e na internet.

Quanto ao conceito de regionalismo, no *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* é definido como “vocábulo, aceção, expressão própria de uma região”. Por sua vez, o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* averba regionalismo como “palavra ou locução (dialetismo vocabular) ou aceção (dialetismo semântico) privativa de determinada região dentro do território onde se fala a língua”. Desta forma, os regionalismos são definidos sobretudo como elementos lexicais e semânticos característicos de uma determinada região. Muitas vezes, estes vocábulos são arcaísmos lexicais ou semânticos, que deixaram de ser usados na norma da língua falada na capital do país (Marquilhas 2002). Alguns regionalismos são exclusivamente madeirenses, na medida em que denominam realidades geográficas, históricas e etnográficas que só existem no arquipélago da Madeira, por exemplo *charola*. Muitos destes regionalismos madeirenses apenas são usados e conhecidos nas zonas rurais, enquanto outros são comuns ou correntes também na cidade do Funchal, capital do arquipélago (Rebello / Nunes 2016), sendo uma marca identitária regional.

4. Análise dos dados

4.1. Os luso-venezuelanos

Os lusodescendentes com menor contacto ou exposição ao PLH e tempo de integração ou chegada à Madeira expressam-se com maior recurso ao *translinguismo*, usando o sistema gráfico, lexical e gramatical do Espanhol, o que revela a identidade híbrida dos aprendentes.

Na Tabela 4 abaixo, sistematizam-se as estratégias de *translinguismo* mais recorrentes na escrita dos luso-venezuelanos aprendentes de Português.

Recurso à L1, o Espanhol (Venezuela)	Mescla do Espanhol com o Português	Português com grafia do Espanhol	Falta de domínio da gramática, léxico e grafia do Português
3VE_MB3 e 5VE_MA3 “consentir mucho a una persona”; 2VE_MA2 “molestar” (<i>baboseira</i>); 13VE_MB2 “juguete” (<i>brinco/brinquinho</i>); 13VE_MB2 “niño pequeño” (<i>buzico</i>); 3VE_MB3 “persona que no tiene dinero” (<i>embeijado</i>); 13VE_MB2 “mañana” (<i>matina</i>); 13VE_MB2 “desayunar” (<i>matinar</i>); 3VE_MB3 “establo de los animales” (<i>palheiro</i>); 3VE_MB3 “puertas protectoras de las ventanas”; 13VE_MB2 “están en las ventanas para tapar el sol” (<i>tapassol</i>); 3VE_MB3 “patio de una casa” (<i>terreiro</i>).	7VE_MB3 “vestimenta – as rejeiras das calças” (<i>arrejeiras</i>); 2VE_MA2 “joguete – o pequeno tem um brinquinho”; 11VE_MA3 “juguete de criança ou brinquinho do folclore – o grupe têm um brinquinho”; 12VE_MB3 “coisa para jogar” (<i>brinco/brinquinho</i>); 2VE_MA2 “nalga – a cachada do rabo” (<i>cachada</i>); 2VE_MA2 “calambre – me deo una cangueira na perna” (<i>cangueira</i>); 12VE_MB3 “uma vestimenta” (<i>charola</i>); 7VE_MB3 “no ter dinheiro” (<i>embeijado</i>); 13VE_MB2 “casa pequeña donde se guarda la comida” (<i>palheiro</i>); 5VE_MA3 “ventanas – fecha os tapassol” (<i>tapassol</i>); 5VE_MA3 “terreno – baixa au terreiro”; 13VE_MB2 “terreno – terreno detrás de casa” (<i>terreiro</i>).	10VE_HA3 “mao-disposto por uma ação o coisa que aconteceu”; 10VE_HA3 “apanho uma arrejeira” (<i>arrejeira</i>); 7VE_MB3 “para con esa baboseira”; 20VE_MB3 “esa criança tem muita baboseira” (<i>baboseira</i>); 4VE_MA3 “a menina caio e deu com a cachada no chão” (<i>cachada</i>); 10VE_HA3 “loça de cozinha – a avó quebrou a charola” (<i>charola</i>); 2VE_MA2 “no tenho dinheiro – as contas me decharon embeijado” (<i>embeijado</i>); 8VE_MA2 e 9VE_MA2 “venezolano” (<i>mira</i>); 2VE_MA2 “escadas – sobe as pasadas” (<i>passadas</i>); 4VE_MA3 “os pasapalos da festa eram deliciosos” (<i>passapalos</i>); 4VE_MA3 “em setembro som as romagens do San Antonio” (<i>romagem</i>).	11VE_MA3 “o menino têm baboseira”; 12VE_MB3 “alguma coisa ou situação tonta. Diz-se também as crianças” (<i>baboseira</i>); 15VE_MA3 “instrumento que utiliza el folclore”; 7VE_MB3 “jogo musical – instrumento musical” (<i>brinco/brinquinho</i>); 4VE_MA3 “a noite me deu uma cangueira na perna” (<i>cangueira</i>); 7VE_MB3 “parte da chanela” (<i>tapassol</i>); 4VE_MA3 “minhas filhas brincam no terreiro” (<i>terreiro</i>).

Fig. 4: Estratégias de *translinguismo* na escrita dos luso-venezuelanos

Verifica-se a prática de *translinguismo* no processo de escrita, pois os *bilingues emergentes* estão a aprender a autorregular o seu repertório linguístico, ou seja, ainda não separam os dois sistemas linguísticos – o Espanhol do Português. Nas respostas ao questionário

sobre alguns regionalismos madeirenses, era expectável que alguns respondessem em Espanhol, pois dentro da sala encontravam-se vários níveis de ensino/aprendizagem.

O processo de escrita dos *bilingues emergentes* é complexo, como explicam Velasco & García (2014). O *translinguismo* é uma ajuda e legítima parte do processo de escrita dos bilingues. Isto acontece porque implica uma ação deliberada para resolver problemas na escrita, tanto de palavras como de frases. Com o *translinguismo* os aprendentes recorrem a uma estratégia natural que permite usar o que conhecem para resolver as falhas que surgem no processo do que ainda não sabem ou não dominam. Por isso, o foco é posto no ser capaz de usar a linguagem e construir significados, pois ainda não são proficientes na L2 e precisam de comunicar. Ou seja, o *translinguismo* permite construir fluidez através de um bilinguismo inclusivo, ajudando a resolver problemas de produção na escrita, neste caso dar definições e exemplos de uso dos regionalismos madeirenses que (re)conhecem.

Como se pode ver na tabela 4 acima, nas estratégias de *translinguismo* usadas pelos respondentes luso-venezuelanos, predominam: o *code-meshing* do Espanhol com o Português, destacando-se os informantes 2VE_MA2 e 7VE_MB3 (com o nível A2); o recurso ao léxico do Espanhol, sobretudo dos aprendentes 3VE_MB3 e 13VE_MB2 (respetivamente com os níveis B1 e A2); o Português com grafia do Espanhol, principalmente dos respondentes 4VE_MA3 e 10VE_HA3 (respetivamente com os níveis A2 e B1). Foram registadas ocorrências do que se considerou falta de domínio da gramática, do léxico e da grafia do Português, destacando-se os informantes 4VE_MA3 e 7VE_MB3 (simultaneamente os que mais recorrem à grafia do Espanhol e ao *code-meshing*).

Os aprendentes do nível A2 que mais usam o *translinguismo* são: 13VE_MB2, com recurso quase exclusivo à L1; 2VE_MA2, neste caso recorrendo sobretudo à mescla do Espanhol com o Português, com ocorrências de escrita em Português com grafia do Espanhol, demonstrando maior evolução na aprendizagem da L2. Seguem-se os luso-venezuelanos: 7VE_MB3, que recorre à mescla do Espanhol com o Português e apresenta frases em Português com grafia do Espanhol e com falta de domínio da gramática, léxico ou grafia; 4VE_MA3, com frases em Português, com grafia do Espanhol e com falta de domínio da gramática portuguesa, revelando maior aquisição da L2.

Os aprendentes com o nível B1 também usam o *translinguismo* como prática comunicativa. No caso de 3VE_MB3, recorre à L1 em 5 ocorrências. Quanto ao 10VE_HA3, usa o Português com grafia do Espanhol em 3 ocorrências. Relativamente ao 8VE_MA2 e 20VE_MB3, registou-se 1 ocorrência também do Português com grafia do Espanhol. Como seria de esperar, os informantes que revelaram maior domínio no uso da língua portuguesa, sem necessidade de recorrer às estratégias de *translinguismo*, foram os que têm o nível B2 de Português: 21VE_MA3 e 22VE_MA3.

No que se refere ao (re)conhecimento de regionalismos madeirenses, apresenta-se a sistematização dos dados recolhidos junto dos aprendentes, tendo sido obtidas respostas a 27 dos 36 vocábulos do questionário. De forma a melhor analisar os resultados, foram somente consideradas as respostas que identificam o significado regional, eliminando as que correspondem à norma do Português Europeu. Os dados estão separados em dois quadros: na Tabela 5, as palavras mais conhecidas (com mais de duas respostas) e, na Tabela 6, os vocábulos com apenas uma ou duas identificações.

Regionalismos	Mulheres	Homens
Baboseira	2VE_MA2 “malcriado” – “esse minino tem baboseira”; 3VE_MB3 “consentir mucho a una persona”; 4VE_MA3 “O menina tem muita baboseira”; 5VE_MA3 “consentir mucho a una persona” – “Não des muita baboseira”; 7VE_MB3 “sentimento” – “para con esa baboseira”; 11VE_MA3 “malcriado” – “o menino têm baboseira”; 12VE_MB3 “alguma coisa ou situação tonta. Diz-se também as crianças”; 13VE_MB2 “consentido” – “a menina tem baboseira”; 15VE_MA3 “mimos para as crianças”; 20VE_MB3 “esa criança tem muita baboseira”; 21VE_MA3 “uma pessoa que tem tudo o que quer” – “essa criança tem muita baboseira”; 22VE_MA3 “pessoa a mimar outra pessoa” - “Olha como pede baboseira!”.	10VE_HA3 “maocriado” – “o menino tem baboseira”.
Brinco/ brinquinho	3VE_MB3 “instrumento musical”; 5VE_MA3 “instrumento” – “eu gosto muito do brinco”; 7VE_MB3 “jogo musical” – “instrumento musical”; 11VE_MA3 “juguete de criança ou brinquinho do folclore” – “o grupe têm um brinquinho”; 15VE_MA3 “instrumento que utiliza el folclore”.	10VE_HA3 “instrumento folclórico” – “O Fernando toca o brinquinho no grupo”.

Cachada	2VE_MA2 “nalga” – “a cachada do rabo”; 3VE_MB3 “gluteo”; 4VE_MA3 “a menina caio e deu com a cachada no chão”; 7VE_MB3 “parte da cara”; 12VE_MB3 “uma parte do corpo”.	
Embeijado	2VE_MA2 “no tenho dinheiro” – “as contas me decharon embeijado”; 3VE_MB3 “persona que no tiene dinero”; 4VE_MA3 “ficou embeijado com os amigos”; 7VE_MB3 “no ter dinheiro”.	
Mira	8VE_MA2 “venezolano”; 9VE_MA2 “venezolano”; 11VE_MA3 “o olha” – “Aí vêm um mira!”; 22VE_MA3 “pessoa venezuelana” – “Olha o Mira!”.	10VE_HA3 “olha em Português” – “Chegaram os Mira!”.
Palheiro	2VE_MA2 “donde se guarda as vacas” – “vais dar comida a vaca no palheiro”; 3VE_MB3 “establo de los animales”; 4VE_MA3 “as vacas ficaram no palheiro”; 7VE_MB3 “donde se guarda as vacas”; 11VE_MA3 “casa antiga feita de palha” – “vivía num palheiro”; 12VE_MB3 “as casas de antes tinham um palheiro, outra casa mais pequenita”; 13VE_MB2 “casa pequena donde se guarda la comida”.	10VE_HA3 “quarto de ferramentas da fazenda” – “o meu avó está no palheiro”.
Passada(s)	2VE_MA2 “escadas” – “sobe as pasadas”; 12VE_MB3 “algo que passou o tempo”; 21VE_MA3 “escadas” – “eu vou subir as pasadas”.	
Passapalo	4VE_MA3 “os pasapalos da festa eram deliciosos”; 8VE_MA2 “comida”; 9VE_MA2 “comida”; 12VE_MB3 “tipo de comidas utilizadas nas festas”; 21VE_MA3 “petisco” – “vou levar passapalos para a festa”.	10VE_HA3 “comida de festa para oferecer” – “a minha mulher comprou os passapalos”.
Romagem	4VE_MA3 “em setembro som as romagens do San Antonio”; 7VE_MB3 “grupo de cantores”; 12VE_MB3 “nas romarias”.	
Tapassol	2VE_MA2 “janela” – “fecha o tapassol”; 3VE_MB3 “puertas protectoras de las ventanas”; 4VE_MA3 “a casa da minha avô tans os tapassol verdes”; 5VE_MA3 “ventanas” – “fecha os tapassol”; 7VE_MB3 “parte da chanela”; 8VE_MA2 e 9VE_MA2 “persiana”; 12VE_MB3 “para se proteger do sol”; 13VE_MB2 “están en las ventanas para tapar el sol”; 21VE_MA3 “vai nas janelas para evitar a luz do sol” – “fecha o tapassol”; 22VE_MA3 “portas de madeira para as janelas” – “Faz muito calor! Feixa o tapassol”.	
Terreiro	3VE_MB3 “patio de una casa”; 4VE_MA3 “minhas filhas brincam no terreiro”; 5VE_MA3 “terreno” – “baixa au terreiro”; 8VE_MA2, 9VE_MA2, 12VE_MB3, 13VE_MB2 “terreno” – “terreno detrás de casa” e 22VE_MA3 “terreno”.	

Tim-tam-tum	7VE_MB3 "licor"; 8VE_MA2 "licor"; 9VE_MA2 "licor"; 11VE_MA3 "aguardente" – "eu vou beber um tim-tam-tum"; 12VE_MB3 "licor feito em casa"; 21VE_MA3 "é uma bebida alcoólica" – "já bebi o tim-tam-tum".	10VE_HA3 "bebida alcoólica, licor caseiro" – "a tia toma tim-tam-tum depois da comida".
-------------	--	---

Fig. 5: Sistematização das respostas com mais identificações

Dos regionalismos que obtiveram mais respostas, destacam-se os vocábulos *baboseira*, *brinco/brinquinho*, *palheiro* e *tapassol*. Seguem-se os nomes *terreiro* e *tim-tam-tum*, a par de *cachada*, *passapalo* (termo do Espanhol da Venezuela, introduzido na Madeira pelos luso-venezuelanos), *mira* (nome atribuído aos venezuelanos) e *embeçado*. Com menos respostas, ocorrem *passada(s)* e *romagem*.

Regionalismos	Mulheres	Homens
(Ar)rejeiras	7VE_MB3 "vestimenta" – "as rejeiras das calças".	10VE_HA3 "mao-disposto por uma ação o coisa que aconteceu" – "o pai do Fernando apanho uma (ar)rejeira com ele".
(A)zangalhar	2VE_MA2 "molestar" - "vai zangalhar a tua avó".	
Babugem/ babuginha	4VE_MA3 "Ele ficou na babuginha".	
Buzico/a	13VE_MB2 "niño pequeño".	
Cangueira	2VE_MA2 "calambre" – "me deu uma cangueira na perna"; 4VE_MA3 "a noite me deu uma cangueira na perna".	
Charola	11VE_MA3 "um recipiente" – "leva água numa charola"; 12VE_MB3 "uma vestimenta"; 21VE_MA3 "serve para cozinhar" – "preciso numa charola para cozinhar a comida"; 22VE_MA3 "círculos onde colocam comida para oferecer ao padre" – "A charola já está cheia".	10VE_HA3 "loça de cozinha" – "A avó quebrou a charola".
Cieiro	2VE_MA2 "sujo" – "tens cieiro no pescoço".	
Corça/ corsa	22VE_MA3 "transporte de carga levada por bois" – "Lá vai a corsa!".	
Cuscuzeiro	7VE_MB3 "cozinhar arroz no cuscuzeiro";	
Grogue e meio-grogue	4VE_MA3 "tomei um grogue de whisky a noite".	

Matina	21VE_MA3 “a comida que vem depois do pequeno-almoço” – “eu já fiz a matina para comer”.	
Matinar	13VE_MB2 “desayunar”; 21VE_MA3 “quando se está a comer a matina” – “Eu vou matinar agora”.	
Pangueiro	7VE_MB3 “pessoa que não paga”.	
Rajão	7VE_MB3 “instrumento musical”.	
Tratuário/ trotatório	12VE_MB3 “refere-se ao passeio ou calçada”.	

Fig. 6: Sistematização das respostas com menos identificações

Os regionalismos madeirenses menos conhecidos pelos aprendentes com o significado regional do vocábulo e apenas uma resposta foram: *(ar)rejeiras*, *(a)zangalhar*, *buzico/a*, *cieiro*, *cuscuzeiro*, *grogue* e *meio-grogue*, *pangueiro*, *rajão* e *tratuário/trotatório*. Os informantes que reconhecem estas palavras são sobretudo o 7VE_MB3 (com os pais naturais da Camacha, zona rural do interior da ilha, com nível A2), sendo um bom exemplo da transmissão do léxico identitário madeirense dos pais. Também os informantes 12VE_MB3 (com pai natural do Campanário, nível A2), 2VE_MA2 (com os pais naturais do Monte, nível A2) e 22VE_MA3 (com pai natural dos Canhas, Ponta do Sol, com nível B2). Observa-se que o tempo de residência na região e o nível de língua do Português não são determinantes, mas sim a maior transmissão e exposição à língua falada na Madeira e à sua cultura.

Este é um estudo exploratório uma vez que das 13 mulheres e 4 homens lusodescendentes, como as mulheres são mais do que o dobro, não se podem retirar dados conclusivos. É de salientar que dos 4 homens apenas o 10VE_HA3 reconheceu alguns regionalismos: *(ar)rejeiras*, *brinco/brinquinho* e *charola* (com significado diferente do esperado), *baboseira*, *mira*, *palheiro*, *passapalo* e *tim-tam-tum*. Trata-se de um informante que já se encontrava na Madeira há um ano e 4 meses, com pais naturais da região, de Câmara de Lobos e da Ribeira Brava (Campanário), onde reside.

Predominam as respostas das mulheres de 2ª geração: 12VE_MB3 (16 respostas, sendo a única informante que reconheceu o nome *tratuário/trotatório*), 7VE_MB3 (15 respostas), 2VE_MA2 (11 respostas), 21VE_MA3 (10 respostas), 22VE_MA3 (9 respostas), 13VE_MB2 (8 respostas), 3VE_MB3 e 11VE_MA3 (7 respostas) e 9VE_MA2 (4 respostas). A informante 20VE_MB3 reconheceu apenas a palavra *baboseira* com o significado regional.

No que se refere à 3ª geração, por ordem decrescente, os informantes que identificaram mais palavras foram: 4VE_MA3 (12 respostas), 8VE_MA2 (5 respostas), 5VE_HA3 (4 respostas) e 15VE_MA3 (2 respostas). A informante 15VE_MA3 identificou as palavras: *baboseira* e *brinco/brinquinho*, sendo que apenas o avô paterno desta nasceu na Madeira, os outros são espanhóis e italianos. Não fornece exemplos de uso para os vocábulos que identifica.

As informantes 3VE_MB3 e 4VE_MA3, respetivamente de 2ª geração com nível de língua B1 e de 3ª com nível A2, não formularam a definição das palavras, indicando apenas sim e não para o conhecimento dos itens lexicais enumerados. No entanto, forneceram exemplos de uso para as palavras conhecidas: *baboseira*, *babugem/babuginha* (4VE_MA3), *brinco/brinquinho*, *cachada* (3VE_MB3), *cangueira* (4VE_MA3), *embeijado*, *grogue* e *meio grogue* (4VE_MA3), *palheiro*, *passapalo* (4VE_MA3), *romagem* (4VE_MA3), *tapassol* e *terreiro*. A informante 4VE_MA3 reconhece mais vocábulos, apesar de ser de 3ª geração, mais jovem e com nível A2 de Português.

A informante 7VE_MB3 não indica exemplos de uso para a maior parte dos regionalismos que conhece. Com pais e avós madeirenses da Camacha e nível A2 de Português, é a única que reconhece o arcaísmo (*ar*)*rejeiras* que define como “vestimenta” para “roupa” – “as rejeiras das calças”. Também identifica *baboseira*, *brinco/brinquinho*, *cachada* (com a aceção mais antiga, conservada nas localidades rurais mais isoladas), *corça/corsa*, *cuscuzeiro*, *embeijado*, *palheiro*, *pangueiro*, *rajão*, *romagem*, *tapassol*, *terreiro* e *tim-tam-tum*.

As informantes 8VE_MA2 e 9VE_MA2 também não fornecem exemplos de uso para as poucas palavras que reconhecem, que são as mesmas com a mesma informação. A informante 12VE_MB3, de igual forma, não fornece exemplos de uso para os vocábulos que reconhece. A inquirida 20VE_MB3 apenas reconhece 2 vocábulos e apenas um deles com uma aceção regional. No caso de *baboseira*, não define a palavra, certamente por dificuldade comunicativa, mas fornece um exemplo de uso e, no caso de *brinco/brinquinho*, define o vocábulo sem exemplo de uso porque não utiliza a palavra.

Os informantes 14VE_HA3 e 16VE_HA3 não identificaram nenhum dos vocábulos testados no inquérito. No primeiro caso, provavelmente pelo facto de apenas o pai ser madeirense e a mãe ser italiana, sendo esta geralmente a principal responsável pela transmissão

da língua de herança, juntamente com os avós maternos italianos. Porém, no segundo caso, a mãe e os avós maternos são da Madeira.

Nenhum dos informantes reconheceu os vocábulos *arriota*, *asservado/a*, *bambote*, *burquilha/broquilha*, *ementes*, *engamoer/esgamoer*, *inção*, *pangaio* e *sarrame*. Estes serão arcaísmos lexicais, ou populismos, formas populares que se caracterizam pela sua expressividade e que parecem estar a cair em desuso.

4.2. Os venezuelanos

Na Tabela 7, apresenta-se a sistematização das respostas ao questionário fornecidas pelos venezuelanos e que resultam do contacto linguístico e cultural destes com os lusodescendentes e com as respetivas famílias madeirenses. Além disso, houve também uma recente imersão linguística e sociocultural na Madeira.

Regionalismos	Mulheres	Homens
Baboseira	6VE_MB3 “alguem mimado – o menino está a fazer baboseira”.	17VE_HB3 “é uma palavra que indica tonterias” – “ela fala pura baboseirada”.
Brinco/brinquinho	6VE_MB3 “Instrumento musical tradicional”.	
Cachada	6VE_MB3 “golpe o pancadinha – o menino vai levar uma cachada no rabo”.	
Grogue e meio-grogue	6VE_MB3 “baralhado, tonto – estar grogue pelo calor”.	
Matina	6VE_MB3 “pequeno-almoço – comida da primeira hora da manhã”.	
Matinar	6VE_MB3 “tomar o pequeno-almoço – eles vão a matinar antes de sair”.	
Palheiro	6VE_MB3 “lugar onde antigamente se guardava o gado e ferramentas”.	
Passada(s)	6VE_MB3 “escadas/degraus – subir as passada da igreja”.	
Romagem	6VE_MB3 “festa da igreja e grupo de gente que vai a uma festa da igreja”.	
Terreiro	6VE_MB3 “lugar cultivado na quinta – vai ao terreiro a cortar as bananas”.	
Tim-tam-tum	6VE_MB3 “licor e desmaio”.	

Fig. 7: Sistematização das respostas obtidas dos venezuelanos

Apesar de os dados serem muito limitados, apontam para a mesma estratégia de *translinguismo*, no uso da língua portuguesa. Apenas a informante 6VE_MB3, com nível B1, conseguiu identificar regionalismos madeirenses, mais propriamente 11 dos 36 testados. Na sua produção escrita, nota-se sobretudo a falta de domínio gramatical do Português, na construção do verbo *ir* com a preposição *a* do Espanhol: “tomar o pequeno-almoço – eles vão a matinar antes de sair” (*matinar*) e “lugar cultivado na quinta – vai ao terreiro a cortar as bananas” (*terreiro*). Verificou-se apenas uma falta de domínio na grafia em “golpe o pancadinha – o menino vai levar uma cachada no rabo” (*cachada*), aqui já sem a preposição *a* (em *vai a levar*). Vê-se que a aprendente está a dominar o seu processo de autorregulação e de separação dos dois sistemas linguísticos. Nas observações ao questionário, no final do teste de (re)conhecimento dos vocábulos, escreveu: “casada com filho de madeirenses da Ponta do Sol”, estando na Madeira há 1 ano e 3 meses e vivendo com os sogros, o que explica o facto de conhecer o arcaísmo *matinar*.

O informante 17VE_HB3 apenas conhece a palavra *baboseira*, “é uma palavra que indica *tonterias* – ela fala pura *baboseirada*”, em que no exemplo de uso é dada a forma *baboseirada*, derivada de *baboseira* e que também é corrente na Madeira. Na definição ocorre a falta de domínio do léxico do Português, em *tonterias* por *tontices*. A inquirida 18VE_MA2 não identifica nenhum vocábulo, acontecendo o mesmo com o informante 19VE_HA3 que, de igual forma, não reconhece nenhum dos regionalismos madeirenses.

5. Discussão dos resultados

Depois da descrição dos dados obtidos nas respostas ao questionário sobre alguns regionalismos madeirenses, o *translinguismo* na sala de aula e na aquisição da L2 revelou desempenhar um importante papel na produção escrita, na transição do uso do Espanhol para o Português. As estratégias de *translinguismo* utilizadas foram o uso do Espanhol, *code-meshing* do Espanhol com o Português, recurso à grafia do Espanhol e Português com falta de domínio da grafia, do léxico e da gramática.

Como era de esperar, as estratégias de *translinguismo* são utilizadas sobretudo pelos aprendentes do nível A2, recorrendo à L1 em vez da L2. Revelam maior aquisição da L2 quando usam uma mescla do Espanhol com o Português em vez da L1. Os aprendentes do nível

B1, além do *code-meshing*, já utilizam a L2 com recurso à grafia da L1. Também já escrevem frases em Português, mostrando apenas algumas lacunas gráficas, gramaticais e lexicais. No que respeita ao nível B2, nas frases registadas mostram já grande domínio da L2.

Os dados recolhidos constituem uma amostra de como os luso-venezuelanos, enquanto *bilingues emergentes* recorrem ao *translinguismo* para expressarem melhor as definições do vocabulário testado, promovendo a autorregulação do seu reportório bilingue. Relativamente aos exemplos de uso dos regionalismos testados, quando são fornecidos, correspondem a frases expressivas, reproduzidas tal como são ouvidas dos madeirenses.

No contexto formal da sala de aula, sempre que necessário e pertinente, recorreu-se ao uso do Espanhol no ensino-aprendizagem do Português. O curso compreendia também aulas de contacto com trabalho de campo, visitas a várias instituições e associações culturais e musicais, num contexto não formal de aprendizagem. Nestas saídas da sala de aula, a comunicação oral entre os estudantes tendia a fazer-se em Espanhol, por ser um ambiente mais descontraído, embora na comunicação com os intervenientes na formação recorressem ao *translinguismo* na produção oral, o que não é objeto deste estudo.

Relativamente à produção escrita na sala de aula, analisando as respostas dos aprendentes ao questionário léxico-semântico sobre os regionalismos madeirenses, verificou-se conhecimento do vocabulário identitário. Os resultados dos regionalismos testados junto dos luso-venezuelanos mostrou que os mais conhecidos são os mesmos que os madeirenses mais identificam e usam atualmente. Nunes (2014 / 2017), com base nos estudos de (re)conhecimento e uso de regionalismos madeirenses no Português falado na Madeira (na cidade do Funchal, capital da Região Autónoma, e em várias áreas rurais da ilha), observa que o vocábulo mais conhecido e usado em todas as áreas geográficas e por todos os estratos sociais, independentemente do género, idade ou escolaridade, foi *baboseira*. Nunes (2019) mostra que alguns regionalismos são correntes, como *baboseira*, o nome mais reconhecido tanto pelos residentes das áreas rurais como do Funchal, sendo um termo usual ou corrente, junto com *palheiro*, *tapassol* e *terreiro*. Dos termos estudados, estes são os que apresentam maior vitalidade. Em contrapartida, os regionalismos menos conhecidos, resultantes do conservadorismo de léxico do Português antigo, que parecem estar a cair em desuso sobretudo junto das gerações mais

jovens e no meio urbano, são: *arrejeiras/rejeiras*, *matina* e *matinar*. No caso destas duas últimas palavras, a variável geográfica é pertinente, devido ao facto de ocorrerem em concelhos da zona oeste da ilha, assim como *passapalo*, vocábulo trazido para a Madeira pelos luso-venezuelanos, residentes sobretudo nos concelhos da Ponta do Sol e da Ribeira Brava.

Quanto à identificação dos regionalismos tendo em conta as gerações dos luso-venezuelanos, apesar da diversidade sociocultural destes, observou-se que as segundas gerações revelam maior conhecimento dos vocábulos madeirenses, sobretudo as aprendentes 7VE_MB3 e 3VE_MB3, respetivamente com nível A2 e B1 e pais da Camacha, área rural e tradicional da região. Não houve diferenças significativas em relação às respostas dos aprendentes de B1 e B2.

No caso dos venezuelanos, é curioso notar como (re)conhecem alguns vocábulos que serão, sem dúvida, os mais usados no seu meio familiar, adquiridos enquanto cônjuges de lusodescendentes. A informante 6VE_MB3, a única com nível de língua B1, reconhece-os por estar em contacto com os sogros. Quanto ao 17VE_HB3, identifica apenas a palavra *baboseira*, a mais conhecida na Madeira.

6. Conclusão

A produção e compreensão escrita nas respostas ao questionário sobre alguns regionalismos madeirenses, no âmbito das aulas de Português Língua Não Materna, no curso intensivo de verão para lusodescendentes e seus cônjuges, revelou o uso de *translinguismo* como estratégia de prática comunicativa, elemento-chave na construção do significado. Ou seja, no texto das definições e exemplos de uso dos vocábulos, os aprendentes recorreram ao *code-meshing*, usando o repertório linguístico e cultural bilingue do Espanhol e do Português de forma integrada. Os dados recolhidos e analisados mostram que os aprendentes de Português usam naturalmente o seu repertório linguístico completo quando escrevem, através do recurso ao Espanhol e mescla deste com o Português, bem como do recurso à grafia e à gramática da L1 na falta de domínio da L2.

Trata-se de *bilingues emergentes* que têm a necessidade de comunicar com fluidez linguística, daí o *translinguismo*, através do uso flexível das duas línguas por parte dos aprendentes. Revelam ser culturalmente híbridos, tendo como foco a função comunicativa. Assim, na produção escrita usam o *translinguismo* como processo de

aquisição do PLH ou L2. Os aprendentes do nível A2 usaram sobretudo a L1 em vez da L2 devido ao nível incipiente da sua aquisição, enquanto os de B1 recorreram às estratégias de mescla da L1 com a L2, da L2 com grafia da L1 e da L1 com falta de domínio da grafia, da gramática e do léxico da L2. Com o nível B2, por terem maior proficiência em Português, já não usaram o recurso *translingual*. A complexidade dos dados, devido à multiplicidade de variáveis em jogo na hibrididade dos informantes, não permitiu concluir se os luso-venezuelanos de 2ª geração têm maior domínio do Português do que os de 3ª.

Quanto ao (re)conhecimento e uso de regionalismos madeirenses pelos lusodescendentes de 2ª e 3ª gerações que regressaram à Madeira, bem como de alguns cônjuges venezuelanos, os mais identificados coincidem com os que são mais usados na Madeira. Confirmou-se que os luso-venezuelanos de 2ª geração identificaram mais vocabulário regional do que os de 3ª. Os cinco aprendentes de 2ª geração por parte dos dois progenitores (2VE_MA2, 3VE_MB3, 7VE_MB3, 13VE_MB2 e 20VE_MB3) forneceram mais de metade da totalidade das respostas dos luso-venezuelanos. Observou-se ainda que os cônjuges venezuelanos, em contacto com familiares madeirenses, tendem a assimilar alguns regionalismos, nomeadamente os mais conhecidos e usados como *baboseira*.

Os dados recolhidos mostram que houve transmissão da herança e identidade linguística regional entre pais, filhos e netos. Logo, a realidade etnográfica e sociocultural madeirense continua a ser uma marca identitária na Venezuela e no regresso à Madeira.

7. Referências

- Akhtar, Huma; Khan, Asim & Fareed, Muhammad (2016): "Code-mixing and code-switching in EFL/ESL context: A sociolinguistic approach", *Balochistan Journal of Linguistics*, vol. 4, pp. 29-42. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/315782612_CODE-MIXING_AND_CODE-SWITCHING_IN_EFLESL_CONTEXT_A_SOCIOLINGUISTIC_APPROACH [último acesso: 30/07/2022].
- Camacho, Idalina & Nunes, Naidea (2018): "Português Língua de Herança e Português Língua Não Materna: (Re)construção de identidades através da experiência de ensino-aprendizagem no

- Curso Intensivo de Verão para Lusodescendentes da Universidade da Madeira”, *Revista Diacrítica*, n. 32(2), pp. 179-210. Disponível em <http://diacritica.ilch.uminho.pt/index.php/dia/article/view/437/61> [último acesso: 30/07/2022].
- Canagarajah, Suresh (2011a): “Translanguaging in the classroom: emerging issues for research and pedagogy”, em W. Li (ed.), *Applied Linguistics Review*, vol. 2, pp. 1-27. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/279558643_Translanguaging_in_the_Classroom_Emerging_Issues_for_Research_and_Pedagogy [último acesso: 30/07/2022].
- Canagarajah, Suresh (2011b): “Codemeshing in academic writing: Identifying teachable strategies of translanguaging”, *Modern Language Journal*, n. 95(3), pp. 401-417. Disponível em <https://doi.org/10.1111/j.1540-4781.2011.01207.x> [último acesso: 30/07/2022].
- Canagarajah, Suresh (2020): “Transnational work, translingual practices, and interactional sociolinguistics”, *Journal of Sociolinguistics*, n. 24(5), pp. 555-573. Disponível em <https://doi.org/10.1111/josl.12440> [último acesso: 30/07/2022].
- Casteleiro, João Malaca (dir.) (2001): *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, 2 vols., Lisboa, Verbo Editora.
- Conteh, Jean (2018): “Translanguaging”, *ELT Journal*, n. 72 (4), pp. 445-447. Disponível em <https://doi.org/10.1093/elt/ccy034> [último acesso: 30/07/2022].
- Creese, Angela & Blackledge, Adrian (2010): “Translanguaging in the bilingual classroom: A pedagogy for learning and teaching?”, *The Modern Language Journal*, vol. 94 (1), pp. 103-115. Disponível em <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1540-4781.2009.00986.x> [último acesso: 30/07/2022].
- Cummins, Jim (1991): “Beyond Adversarial Discourse: Searching for Common Ground in the Education of Bilingual Students”, em *The Politics of Multiculturalism and Bilingual Education: Students and Teachers Caught in the Crossfire*. Disponível em <http://www.languagepolicy.net/archives/cummins.htm> [último acesso: 30/07/2022].

- Cummins, Jim (2001): "Bilingual education", em *Language Education*, Abingdon / UK, Taylor & Francis. Disponível em <https://doi.org/10.4324/9780203416709> [último acesso: 30/07/2022].
- Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2005, Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia – Portugal, 18 vols., Lisboa, Temas e Debates.
- García, Ofelia (2009a): "Bilingual Education in the 21st Century: A Global Perspective by Ofelia García", *Journal of Sociolinguistics*, n. 13 (4), pp. 569-573. Disponível em https://doi.org/10.1111/j.1467-9841.2009.00423_7.x [último acesso: 30/07/2022].
- García, Ofelia (2009b): "Emergent bilinguals and TESOL: What's in a name?", *TESOL Quarterly*, n. 43(2), pp. 322-326. Disponível em <https://ofeliagarcia dot org.files.wordpress.com/2021/08/whats-in-a-name-garcia-.pdf> [último acesso: 30/07/2022].
- García, Ofelia (2009c): *Bilingual education in the 21st century: A global perspective*, Oxford / UK, Wiley/Blackwell.
- García, Ofelia (2013): "From diglossia to transglossia: Bilingual and multilingual classrooms in the 21st century", em C. Abello-Contesse, P. M. Chandler, M. D. López-Jiménez & R. Chacón-Beltrán (eds.), *Bilingual and multilingual education in the 21st century: Building on experience*, pp. 155-175, Bristol, UK, Multilingual Matters. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/257445413_Bilingual_and_Multilingual_Education_in_the_21st_Century_Building_on_experience [último acesso: 30/07/2022].
- García, Ofelia (2014): "TESOL Translanguaged in NYS: Alternative perspectives", *NYS TESOL Journal*, n. 1 (1), pp. 2-10. Disponível em <https://paperzz.com/doc/7933917/tesol-translanguaged-in-nys> [último acesso: 30/07/2022].
- García, Ofelia & Wei, Li (2014): *Translanguaging: Language, Bilingualism and Education*, New York, Palgrave Macmillan.
- García, Ofelia & Lin, Angel (2016): "Translanguaging in bilingual education", in O. García, A. Lin & S. May (eds.), *Bilingual Education. Encyclopedia of Language and Education*, vol. 5, pp. 117-130, Switzerland, Springer. Disponível em

https://www.researchgate.net/publication/312053254_Translanguaging_in_Bilingual_Education [último acesso: 30/07/2022].

García, Ofelia & Lin, Angel (2017): "Translanguaging in Bilingual Education", in *Bilingual and Multilingual Education*, Cham, Springer International Publishing, pp.1-14. Disponível em https://doi.org/10.1007/978-3-319-02324-3_9-1 [último acesso: 30/07/2022].

Krashen, Stephen (2009 [1982]): *Principles and practice in second language acquisition*, University of Southern California. Disponível em http://www.sdkrashen.com/content/books/principles_and_practice.pdf [último acesso: 30/07/2022].

Lee, Alice & Handsfield, Lara (2018): "Code-meshing and writing instruction in multilingual classrooms", *The Reading Teacher*, vol. 72(2), pp. 159-168. Disponível em <https://doi.org/10.1002/trtr.1688> [último acesso: 30/07/2022].

Marquilhas, Rita (2002): "Língua, comunidade linguística, variação e mudança", *Terminologia Linguística para os Ensinos Básico e Secundário*, Lisboa, Ministério da Educação.

Melo-Pfeifer, Silvia (2015): "The role of the family in heritage language use and learning: impact on heritage language policies", *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, n. 18 (1), pp. 26-44. Disponível em <https://doi.org/10.1080/13670050.2013.868400> [último acesso: 30/07/2022].

Melo-Pfeifer, Silvia (2018): "Português como Língua de Herança: Que Português? Que Língua? Que Herança?", *Domínios da Linguagem*, vol. 12 (2), pp. 1161-1179. Disponível em <https://seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/40451> [último acesso: 30/07/2022].

Nunes, Naidea (2014): "Variação social e vitalidade de alguns regionalismos madeirenses no Português falado na cidade do Funchal", *Confluência*, n. 46, 1º semestre, Revista do Instituto de Língua Portuguesa, Rio de Janeiro, pp. 335-370. Disponível em <http://lp.bibliopolis.info/confluencia/pdf/3363.pdf> [último acesso: 30/07/2022].

Nunes, Naidea (2017): "Regionalismos madeirenses: estudo lexicológico da variação dialetal e sociolinguística na ilha da

Madeira”, *Revue de Linguistique Romane*, Tome 81, n. 323-324, Juillet-Décembre, Strasbourg, Société de Linguistique Romane, pp. 433-475.

- Nunes, Naidea (2019): “A linguística histórica e o léxico diferencial: variação dialetal e sociolinguística de alguns regionalismos do Português falado na ilha da Madeira”, em E. Carrilho, A. M. Martins, S. Pereira & J. P. Silvestre (eds.), *Estudos Linguísticos e Filológicos Oferecidos a Ivo Castro*, Lisboa, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, pp. 1023-1060. Disponível em <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/39619> [último acesso: 30/07/2022].
- Oliveira, Rosa Maria Faneca de (2011): *Aprendizagem e Representação da Língua Portuguesa por Lusodescendentes*, Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro. Disponível em <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/4306/1/tese.pdf> [último acesso: 30/07/2022].
- Rebello, Helena / Nunes, Naidea (2016): “Regionalismos madeirenses”, *Aprender Madeira*. Disponível em <http://aprendermadeira.net/regionalismos-madeirenses/> [último acesso: 22/09/2019].
- Roy, Brittani Kalyani (2017): *Cultural identity and third space: An exploration of their connection in a title I School*, Tese apresentada para obtenção de grau parcial de Doutoramento em Educação, Arizona State University. Disponível em <https://keep.lib.asu.edu/items/155757> [último acesso: 30/07/2022].
- Salgado, A. C. P. (2008): *Medidas de Bilinguagem: uma proposta*, Tese de Doutorado em Letras - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio, Rio de Janeiro.
- Savedra, Mônica Guimarães (2009): “Bilinguismo e bilinguagem: uma nova proposta conceitual”, em A. C. P. Salgado & M. M. G. Savedra (orgs.), *Sociolinguística no Brasil: uma contribuição dos estudos sobre línguas em/de contato*, Rio de Janeiro, 7Letras, pp. 121-140.
- Selinker, Larry (1972): “Interlanguage”, *IRL: International Review of Applied Linguistics in Language Teaching*, n. 10 (3), pp. 209-231. Disponível em <https://doi.org/10.1515/iral.1972.10.1-4.209> [último acesso: 30/07/2022].

- Velasco, Patricia & García, Ofelia (2014): "Translanguaging and the Writing of Bilingual Learners", *Bilingual Research Journal*, n. 37 (1), pp. 6-23. Disponível em <https://doi.org/10.1080/15235882.2014.893270> [último acesso: 30/07/2022].
- Wei, Li (2011): "Moment analysis and translanguaging space: discursive construction of identities by multilingual Chinese youth in Britain", *Journal of Pragmatics*, n. 43, 1222-1235. Disponível em <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0378216610002535?via%3Dihub> [último acesso: 30/07/2022].

Reseñas

Recensões críticas

Luís de Camões, *Os Lusíadas* (Introdução, atualização do texto e aparato de Rita Marnoto. Direcção artística de Tiago Manuel), Pontevedra / Braga, Faktoría K / Universidade do Minho, 2021, 380 pp.

Xosé Manuel Dasilva

Universidade de Vigo

jdasilva@uvigo.es

<https://orcid.org/0000-0002-3360-6995>

La presente entrega de *Os Lusíadas*, la cual viene a sumarse a una nómina vastísima de referencias, como no se ignora, de la epopeya camoniana, es fruto de la colaboración de la editorial Kalandraka –por intermedio de su filial Faktoría K– y la Universidade do Minho, con el apoyo de la Câmara Municipal de Guimarães. Es decir, aunaron sus voluntades para llevar a cabo la empresa una entidad privada, una institución académica y un organismo público. Esta alianza supone una peculiaridad relevante, que ayuda en gran medida a captar las características distintivas que primordialmente ofrece el volumen. Por lo que se manifiesta, la idea que se sitúa detrás del proyecto emanó del director artístico de la Bienal de Ilustração de Guimarães (BIG), el pintor Tiago Manuel. Desde una óptica general, corresponde señalar que lo reseñable de la edición radica, por un lado, en que procura suministrar una configuración actualizada del poema y, por otro, en que el texto comparece adornado con un conjunto de imágenes.

El diseño editorial incluye, de inicio, una condensada “Apresentação” de Rui Vieira de Castro, rector de la Universidade do Minho. En ella, además de ser remarcados los variados motivos que legitiman la implicación activa de esa corporación en la ambiciosa iniciativa puesta en manos del público, se destaca en esencia que este libro persigue el exigente beneficio de proporcionar una nueva “conversação” con una de las más señeras expresiones de las letras portuguesas, si no la mayor, y con uno de los principales cultivadores de la lengua portuguesa, con toda probabilidad igualmente el máximo. Conforme Vieira de Castro afirma en el preámbulo referido, el ente universitario que preside no se desentendió de la “missão indeclinável

de valorização e de criação de condições de fruição generalizada do património cultural”.

A continuación, surge otro escrito introductorio, con el título “A Visibilidade de *Os Lusíadas*” y de mediana extensión, forjado por Rita Marnoto, responsable de la adaptación del poema. De corte un tanto ensayístico, se trata de un esforzado prelude que exhibe el rasgo sobre todo de intentar defender con un manojo de reflexiones, casi siempre orientadas en la misma línea, el hecho de que esta oferta no contenga únicamente el texto desnudo, sino que se brinde acompañada de representaciones con el objeto de que lo complementen. Esto es, se está de manera cardinal ante una interpretación que no disimula que fue construida *ad hoc*, algo que obligaría, en un contexto diferente, a tildarla sin otro remedio de monolítica.

Así, se habla mediante un juego de palabras de que se concretiza aquí el “diálogo entre ver e dar a ler, entre ler e dar a ver”. En un pasaje ulterior, se pone el acento con reiterado énfasis en que la interacción del discurso literario y la visión pictórica tiende a desplegar “possibilidades extraordinariamente fecundas e sempre em aberto”. Conviene apuntar que Rita Marnoto, para fundamentar su perspectiva en un pilar intelectual, tomó como base el capítulo dedicado por Italo Calvino al concepto de *visibilidad* en *Seis propuestas para el próximo milenio*, originalmente una serie de conferencias que el narrador italiano pensaba impartir en la Universidad de Harvard, propósito que se truncó fatalmente por su repentino fallecimiento en 1985.

Prosiguiendo con la descripción de su estructura organizativa, es necesario especificar que la edición recoge seguidamente una “Nota ao Texto”, la renovación consumada de *Os Lusíadas*, una “Tabela de Rimas” y, por último, una relación biográfica de las personas encargadas de las ilustraciones. Se hace pertinente, por supuesto, detallar sin ninguna excepción sus nombres: Amanda Baeza, Carolina Celas, Catarina Gomes, Inês Machado, Joana Estrela, Joana Rêgo, Madalena Matoso, Mariana Rio, Marta Madureira e Marta Monteiro. Cada una de ellas se ocupó de una imagen, de forma que los diez cantos de la obra disponen de su propio aditamento plástico. Naturalmente, la colección de estampas depara un surtido heterogéneo de sensibilidades y estilos, como no podía dejar de suceder en buena lógica a la vista del amplio elenco de participantes.

Según se anticipó, el primer aspecto singular de esta versión se identifica con su diseño de trasladar a nuestros días el decir poético

de Camões. Esta tarea se erige, sobra insistir en ello, en un desafío altamente delicado. José Augusto Cardoso Bernardes, en el prefacio de su reciente contribución *A Oficina de Camões. Apontamentos sobre Os Lusíadas* (Imprensa da Universidade de Coimbra, 2022), se detenía con atención, no por casualidad, en las diversas clases de escollos con los que suele toparse quien se aproxima, desde un prisma genérico, a la apariencia genuina de la composición épica. Él mismo advertía, en todo caso, que el inventario de dificultades no se agotaba ni mucho menos con la enumeración que pasaba a exponer.

En primer lugar, con arreglo a su formulación, hay que tener en cuenta que una porción no poco relevante del léxico de *Os Lusíadas* se halla hoy en día en desuso, hasta el extremo de que era de utilización restringida incluso en su época. Otra rémora se relaciona con las múltiples alusiones históricas y mitológicas que asoman por doquier, las cuales muchas veces quedan fuera del alcance del receptor. Para el citado estudioso, un tercer estorbo importante estribaría en que la creación de Camões se distingue “por um ritmo de escrita e de pensamento que o afasta de nós”. En definitiva, tantos embarazos exigirían la cooperación dinámica de un lector en elevado grado “preparado e motivado”, con arreglo a sus palabras.

Así las cosas, es ineludible apuntar que el primer atributo que encierra el texto adaptado a la contemporaneidad por Rita Marnoto reside en que se valió del ejemplar de la edición príncipes de *Os Lusíadas*, de 1572, propiedad de la Sociedade Martins Sarmento, de Guimarães. Obviamente, esta elección habría obedecido en puridad al mecenazgo prestado por la Câmara Municipal de dicho enclave, como sin esfuerzo se comprende. Un segundo atributo está en conexión con la voluntad de facilitar un acceso generalizado a la lectura al más extenso espectro posible de la población. En ese sentido, se partió de la premisa de que la índole clásica de *Os Lusíadas* da lugar, no en vano, a que se suscite la realización de innumerables lecturas.

Lo notorio, en términos generales, de la labor de puesta al día materializada por Rita Marnoto proviene sintéticamente de que la grafía se modernizó y, asimismo, se sujetó al nuevo acuerdo ortográfico del ámbito lusófono. En la evaluación de este ejercicio, sin embargo, saltan a la vista algunas curiosidades, por así decir. La primera es que al final se aporta una lista de las palabras reformadas. Otra descansa en que se marcan en el propio texto, pormenorizadamente, aquellos elementos en los que no se practicó ninguna intervención con el objetivo de que

las rimas no se resintiesen. Una tercera circunstancia llamativa se asienta aún en la ausencia común de notas aclaratorias, lo que contradice el espíritu de la tarea emprendida, puesto que estas servirían de auxilio, sin duda alguna, ante los incontables obstáculos de todo orden que se plantean a cada paso.

Vasco Graça Moura, ejecutor de una adecuación de la magna creación camoniana gestada de igual modo para allanar su comprensión, designada como *Os Lusíadas para gente nova* (Gradiva, 2012), no esquivaba comentar entonces el complicado reto que entrañara su misión. Subrayaba al respecto, en el seno de lo que sería el plano estrictamente lingüístico, que la “matéria verbal do poema é muito complexa, do léxico à sintaxe e ao tecido dos processos retóricos e figuras de estilo”. Con todo, ponía todavía de relieve con no menos prioridad, aparte de la “própria extensão de uma epopeia que se prolonga por 1102 estâncias”, especialmente los aprietos que se derivan sin cesar de las “alusões a personagens da mitologia e da História”.

El segundo aspecto singular de este tomo, avanzado con anterioridad, es seguramente lo que mejor explica su existencia. Y es que consta de diseños gráficos de diez artistas de condición femenina, con lo que se pretende dotar al mismo, merced a esa decisión deliberada, de connotaciones de carácter simbólico. Tal anhelo se eleva expresamente a la categoría de icono, pues según se afirma, con un tono acaso hiperbólico, estas páginas atesoran el primer producto canónico de la literatura mundial visto íntegramente por mujeres. De conformidad con lo que se sustenta, se transfiere a partir de ahí una perspectiva de *Os Lusíadas* muy desemejante de la que darían los hombres. Es buena oportunidad para recordar, no obstante, a mujeres camonistas que lograron previamente un reconocimiento incontestado, como Cleonice Berardinelli, Maria Helena da Rocha Pereira o Barbara Spaggiari, entre otros nombres.

Como sucinta recapitulación, cabe determinar que resulta esta una edición de *Os Lusíadas* que responde con claridad a un estímulo institucional y público de cariz ideológico, en la cual el valor medido de acuerdo con parámetros exclusivamente académicos es de tamaño relativo.

Sebastian Faber, *Leyendas negras, marcas blancas. La malsana obsesión con la imagen de España en el mundo*, Revista Contexto SL, 2022, 104 pp.

Carlos Pazos-Justo
Universidade do Minho
carlospazos@elach.uminho.pt
<https://orcid.org/0000-0001-6172-3059>

Catedrático de Estudios Hispánicos en la Oberlin College (EEUU) y codirector de la revista *The Volunteer*, con una extensa obra publicada sobre la Guerra Civil española y sus exilios y memorias, entre otros asuntos, Sebastian Faber nos propone una reflexión crítica, a la vez que sarcástica, acerca del funcionamiento político-social de la imagen exterior en España.

Leyendas negras, marcas blancas... se compone de un prólogo, ocho capítulos y un breve apartado de “Obras citadas”; en este último, el A. nos informa de otros trabajos previos que ha utilizado para la elaboración del libro.

Abre el libro, por tanto, el prólogo “La nación y sus reflejos”, en el que Ignacio Sánchez-Cuenca (Universidad Carlos III) relaciona la “reacción acomplejada” acerca de la imagen exterior de España con el “nacionalismo excluyente”, sobre todo a partir de la crisis del 2008.

En el primer capítulo, “El PP en pantalla verde”, S. Faber establece vínculos entre las tomas de posición acerca de la imagen de España en el mundo y los discursos político-culturales asociados al espacio de la derecha española. Con menciones a Gustavo Bueno, María Enrique Roca Barea, Isabel Ayuso, José María Aznar pero también, por ejemplo, a Luís García Montero, defiende que el interés por la imagen en España es sobre todo un asunto “doméstico” y de largo recorrido; además, según el A., este interés ha tenido “por lo general, efectos políticos y culturales nefastos. De ahí que hable de ella como una obsesión malsana” (p. 30). “Obsesión malsana” que el A., en el siguiente capítulo, “Paranoia en La Moncloa”, ejemplifica con testimonios de corresponsales extranjeros en España y el caso de la

publicación de un reportaje (en 2012) sobre la crisis en España de *The New York Times* (la portada, recuérdese, mostraba a una persona revolviendo en un contenedor de basura); según el A., haciéndose eco de una información del madrileño *El Confidencial*, “Rajoy ordenó al CNI investigar el tema” (p. 35).

En los dos capítulos siguientes “España, marca blanca” y “Marca España, ‘avant la lettre’”, S. Faber detalla algunas de las iniciativas gubernamentales de promoción de la Marca España, como el Alto Comisionado para la Marca España y la Promoción del Español (en 2012) o la genealogía del concepto *marca-país*. Reflexiona igualmente sobre los discursos de proyección exterior elaborados por el franquismo, secundarizados u ocultados durante los primeros años de democracia pero, en cambio, reactualizados en parte, años más tarde por, según el A., la “derecha sin complejos” (p. 42) personificada por el expresidente José María Aznar. En este sentido, el A. destaca el papel del legado de la Hispanidad franquista, el de la lengua o el del Instituto Cervantes, “organismo promotor de la Marca España antes de que se hablara en esos términos [que] difumina desde sus comienzos la frontera entre lengua española e intereses del Estado español” (p. 47).

Además de mencionar algunas de las iniciativas en pro de la Marca España (como la creación del Real Instituto Elcano, en 2001), bajo el título “Contra la complacencia”, el A. nos narra a unos españoles preocupados por su presunta mala imagen internacional, asociada a un “complejo crónico de inferioridad” (p. 55) colectivo. Se trata sobre todo, en palabras del A., de un asunto doméstico, frecuentemente arma arrojadiza entre las diferentes sensibilidades políticas.

Em “Corresponsales sin escrúpulos”, reiterando el interés que suscita entre las élites españolas los discursos del exterior, el A. sostiene que existe “toda una tradición de pensadores españoles que critican duramente a su propio país, al mismo tiempo que se quejan de que sus colegas de fuera (...) se empeñen en malentender su país y perpetuar una imagen injustamente negativa de él” (p. 64), lo cual, sugiere, tuvo su punto álgido cuando se produjo la escenificación de la ruptura entre el Estado y las instituciones catalanas en 2017, según el testimonio de varios periodistas consultados. Más adelante, bajo el título “Hispanistas enamorados”, propone algunas (auto)reflexiones sobre la relación entre el hispanismo, los/las hispanistas y los intereses del Estado español en su proyección exterior.

Por último, en “Una obsesión malsana (a modo de conclusión)”, sin dejar de resaltar el interés histórico de imperios y países por su proyección exterior, entiende que el caso español “ilustra, quizá mejor que otros, las trampas inherentes a la idea y a las prácticas a las que da pie [el concepto marca-país]” (p. 88). Según el A., en relación al caso español, el concepto marca-país presenta varios “problemas”: su “ambición *totalizadora*” y, consecuentemente, su carácter “*reductivo*” (p. 88). En segundo lugar, la problemática derivada de la construcción de un discurso de representación de “un Estado plurinacional y plurilingüe, cuya organización territorial e identidad colectiva están bajo constante disputa” (p. 89); en este sentido, el A. apunta a “que la marca-país se convierta en vehículo de un estrecho nacionalismo español que, en lugar de celebrar la diversidad cultural del país, acaba por negarla” (p. 90). Señala también la hegemonía de discursos filiados a lo que denomina “españolismo” y la falta de una revisión del pasado en términos coloniales o “la fijación neurótica en la propia imagen, combinada con una tendencia al pesimismo cultural o lo que algunos identifican como un complejo de inferioridad” (p. 92). Finalmente, afirma que “quizá la tendencia más nefasta a la que da pie la obsesión malsana con la imagen mundial del país es que proporciona una excusa perfecta para dejar sin resolver (...) los desafíos que enfrenta la democracia española” (p. 93); según esta lógica, la crítica exterior reposicionaría irremediabilmente al emisor en la categoría de “*enemigo de España*”.

Desde un punto de vista más analítico, *Leyendas negras, marcas blancas...* no es un tratado mayúsculo e, inclusive, algunas de las reflexiones o afirmaciones contenidas en el libro podrán ser adjetivadas de livianas o faltas de mayor argumentación (104 páginas no dan más de sí). Se agradece, sin embargo, el estilo directo, sin concesiones a la retórica académica o de otra especie, lo cual hace amena y muy sugerente su lectura.

La tesis central del libro, la tal “malsana obsesión con la imagen de España en el mundo” de las élites españolas, a pesar de precisar más desarrollo, encierra una visión y análisis ciertamente interesante acerca de las ideas y prácticas de los campos políticos y culturales españoles; la perspectiva crítica y exterior (a menudo sarcástica) del A. invita a relativizar y a repensar ciertas lógicas de funcionamiento en lo relativo a, por ejemplo, la tan pregonada *Marca España*.

En relación a dos aspectos concretos: el A. no deja de exponer lo evidente cuando refiere la contradicción palmaria entre una realidad que es plural (y en disputa) y las propuestas de elaboración de un discurso imagológico conjugado en *singular*. Por otro lado, a los que en el exterior tenemos las culturas del Estado español, entre otros asuntos, como objeto de estudio, la rápida reflexión acerca de la relación entre el investigador – el hispanista típicamente – y el objeto de estudio – lengua, cultura, etc. hispánicas – resulta especialmente relevante. Algunos, entre los que nos incluimos, en ocasiones, también sentimos problemáticamente la delgada línea que separa el proselitismo cultural y la actividad investigadora.

Concluyendo, *Leyendas negras, marcas blancas...* es una lectura recomendable para mejor entender, a partir de una posición académica que podríamos denominar de hispanismo crítico, las ideas y prácticas de los grupos centrales del sistema político-cultural español en relación a la imagen de España en el mundo.

Tácito, *Anais* (tradução de José Liberato Freire de Carvalho. Edição, introdução, notas e índices de Ricardo Nobre), Lisboa, Edições Colibri, 2022, 479 pp.

Ramiro González Delgado

Universidad de Extremadura

rgondel@unex.es

<https://orcid.org/0000-0001-5633-5625>

El presente libro es una edición recuperada de una traducción de comienzos del siglo XIX de los *Anales* de Tácito, la única en lengua portuguesa publicada completa de la insigne obra del historiador latino. El texto, con dos siglos de antigüedad, se ha vuelto accesible gracias a unos certeros criterios de edición, como la actualización de la ortografía y de la puntuación, la corrección de nombres propios (y desarrollo de las abreviaturas de los *nomina* romanos), la reescritura de notas originales o el cambio de la numeración romana por la árabe en los capítulos. El volumen, coordinado por la profesora María Cristina

Pimentel, catedrática del Centro de Estudios Clásicos de la Universidad de Lisboa, cuenta con un prefacio titulado “O tempo de Tácito” (págs. 7-20), firmado por el profesor de Historia de la Antigüedad Clásica de la Universidad de Lisboa Nuno Simões Rodrigues, que describe muy bien los acontecimientos históricos que marcaron la vida y la obra de Tácito, desde su nacimiento, c. 56 d. C. hasta su muerte en el 120. El historiador romano había escrito previamente sus *Historias*, en las que narra los acontecimientos del imperio entre los emperadores Galba y Domiciano (del año 68 al 96); en los *Anales*, titulados *Ab excessu divi Augusti historiarum libri* (*Libros de historias desde la muerte del divino Augusto*), se propuso recoger los acontecimientos históricos anteriores a sus *Historias*, desde el emperador Tiberio a Nerón (del año 14 al 68). Sin embargo, esta obra nos ha llegado incompleta. De los dieciséis libros originales tan solo se han conservado (y algunos de forma no completa) los seis primeros (dedicados al Imperio en época de Tiberio) y los seis últimos (que narran los acontecimientos del 43 al 66, bajo los gobiernos de Claudio y Nerón).

La edición del texto, la introducción las notas y los índices han sido realizados por Ricardo Nobre, investigador del Centro de Estudios Clásicos de la Universidad de Lisboa y especialista en tradición clásica en la literatura portuguesa. En la introducción (págs. 21-43), Nobre comienza analizando la presencia de Tácito en Portugal, partiendo del incunable de 1475, conservado en la Biblioteca Nacional portuguesa y que contiene diferentes libros (once) de la obra de nuestro historiador. Así, ya se documenta en Portugal la circulación de los *Anales* de Tácito poco después de su primera edición (la de V. de Spira en Venecia, c. 1470, de los libros XI-XVI). Continúa mencionando las diversas perspectivas en que se examinó y comentó la obra del historiador latino, que formó la imagen moderna del imperio romano, como se ve en diferentes novelas históricas que lo toman como fuente y que son también conocidas en Portugal. Tras un breve apunte de la biografía y obra de Tácito, señala Nobre que va a ser en el contexto político, social y cultural de la primera mitad del siglo XIX, con la conciencia de que la literatura podía cambiar el mundo, cuando se puso de moda traducir a Tácito, pues en el segundo cuarto de siglo se tradujo prácticamente toda la obra del historiador al portugués, destacando la que aquí nos ocupa, la de los *Anales* realizada por José Liberato Freire de Carvalho, publicada en 1830 (con un adelanto de los dos primeros libros en *O Campeão Português* en 1820-1821). Se convierte así en el primero (y

único) que tradujo íntegramente los *Anales* a lengua portuguesa. El autor también revisa las traducciones parciales que de esta obra se hicieron al portugués: los tres primeros libros por Luís do Couto Félix (1715), el primer libro por José Teotónio Canuto de Forjó (1821) y, después de la que aquí se edita, se cita una versión anónima (“por um estudante da língua latina”) de los tres primeros libros en 1906 (reimpresión en 1909). Luego, pasa Nobre a realizar la semblanza biográfica del traductor, José Liberato Freire de Carvalho (1772-1855), cuyo pensamiento revela afinidades con el historiador latino que traduce (pág. 30). Así, se ve la influencia de los *Anales* de Tácito en otras obras suyas, como *Memórias com o Título de Anais para a História do Tempo que Durou a Usurpação de D. Miguel* (cuatro volúmenes publicados en 1841-1843) y *Ensaio Histórico-Político sobre a Constituição e o Governo de Portugal* (1843), demostrando que se debe conocer al historiador latino para comprender las ideas y el estilo de Freire de Carvalho. También se contextualiza la traducción, teniendo en cuenta las *Memórias* del autor que, no en vano, fue llamado el “Tácito portugués”.

El texto sigue la edición publicada en París (Casa de J. P. Aillaud) y Río de Janeiro (Casa de Souza, Laemmert e C.^a) en 1830. En la portada el traductor ofrecía su obra “à sua patria e aos seus amigos”, con una cita francesa que remarca la magnitud de dicha empresa: “Il y a telle traduction, qui demande plus de talent que tel original”. Desde el comienzo el editor se preocupa por aclarar el texto a través de diversas notas. No solo respeta las originales, sino también introduce otras nuevas (con el texto original –se sigue la edición francesa de *Annales* a cargo de Pierre Wuilleumier para *Les Belles Lettres*, en cuatro volúmenes (2010-2015)– y traducción más literal) para que el lector pueda ver las soluciones traductológicas que ofrece José Liberato o los desvíos del texto original. La traducción se completa con un útil “Índice de nomes próprios e notas” (págs. 429-477), que permite no solo la localización de todas las menciones de diferentes antropónimos y topónimos con la remisión al libro y capítulo donde se encuentran, sino también aligerar el texto de notas, ofreciendo aquí aclaraciones de tipo biográfico, localizaciones modernas y otras informaciones adicionales, evitando remisiones internas y repeticiones superfluas.

La recuperación de textos “históricos”, en este caso una traducción, es importante porque no solo significa conservar y revitalizar el patrimonio bibliográfico portugués, sino que también destaca la importancia de la literatura clásica y de su pervivencia en la

historia cultural y literaria de Portugal. Por otro lado, se pone al alcance de especialistas y público en general la única versión portuguesa, actualizada y revisada, de los *Anales* de Tácito. Felicitamos a Ricardo Nobre por el ingente trabajo llevado a cabo y a Edições Colibri y al Centro de Estudios Clásicos de la Universidad de Lisboa por materializar esta propuesta que recupera una importante fuente para comprender la historia de Europa.

Dora Gago, *Palavras nómadas*, Ed. Húmus, Famalicão, 2023, 218 pp.

Sílvia Quinteiro

Universidade do Algarve

smoreno@ualg.pt

<https://orcid.org/0000-0003-1809-7341>

Quando alguém publica um livro, é comum ouvirmos a expressão “mais um filho”. Uma expressão que se usa para referir a dedicação, o trabalho e o amor contidos naquele objeto que, em determinado momento, tal como um filho, se partilha com o mundo. No caso de *Palavras Nómadas* (2023), de Dora Gago, esta expressão pode ser utilizada com outro sentido, o da relação genética que existe entre uma mãe e um filho. De facto, este é um livro singular, com textos irrepetíveis e que só poderia ter saído de uma mão, ou, se preferirmos, de uma mãe: de uma viajante encantada com os destinos, com os mistérios que estes lhe reservam, com a descoberta; de alguém que encara com enorme humor os pequenos e grandes incidentes da viagem. Porém, a mão que escreve este livro é também condicionada pelo facto de ser a de alguém com um olhar informado e analítico. O olhar de uma professora e investigadora rigorosa na área da Literatura Comparada, que transparece a cada momento na forma como se posiciona perante o Outro e como estabelece conexões, nomeadamente entre textos, autores, personagens e factos históricos. Mas a cadeia de ADN da mãe destes textos é composta por uma outra

molécula determinante para o resultado final: a sua origem no barrocal algarvio. Este é, de facto, um conjunto de crónicas que só poderia “ser filho” de uma mãe, a Dora Gago.

O volume *Palavras Nómadas* é composto por um conjunto de 50 crónicas, quase todas crónicas de viagem. E poderíamos ser tentados a pensar que, ao organizá-las num livro, a autora nos estaria a convidar para entrar numa viagem “estruturada” e linear, ao estilo de um passeio turístico, mas não é nada disso que temos pela frente. Na verdade, a autora convida-nos desde o início para uma experiência totalmente diferente. O título, *Palavras Nómadas*, invoca desde logo as ideias de errância e de incerteza que associamos àqueles que procuram sustento onde o houver. São palavras nómadas porque assinalam os lugares pelos quais a autora viaja enquanto profissional na busca do seu sustento (seja como professora ou como investigadora), sendo que, mesmo nos breves momentos em que a autora nos surge como turista, os destinos escolhidos são condicionados por esta sua circunstância.

Temos, pois, um volume que consiste numa sequência de crónicas que nos transportam de um lado para o outro, ao ritmo da vivência nómada da autora e das “portas da memória” (Gago 2023:17) que ela própria decide abrir-nos a cada momento.

Uma das crónicas intitula-se “De Oriente a Ocidente: o Ano do Tigre em São Brás de Alportel” e, aí chegados, vem-nos à mente o filme de Daniel Kwan e Daniel Scheinert, *Everything Everywhere All at Once* (2022). Em parte, pela presença abundante de um imaginário asiático e pelo contraste Ocidente/Oriente, mas também, se não mesmo principalmente, pelo cariz desconcertante de permanente imprevisibilidade relativamente aos universos a que autora nos irá conduzir, às temáticas que abordará, às personagens familiares ou absolutamente inusitadas que com que nos irá confrontar nas próximas páginas.

Não há, pois, nestas crónicas uma lógica na sequência dos destinos que seja previsível para o leitor. Não nos é possível antever a passagem de um ponto para outro, como sucede em muitos outros livros desta natureza, nos quais o percurso é mais ou menos linear, ou o objetivo das deslocações permite ao leitor adivinhar o destino que se segue, ou, ainda, em que há pistas no final de cada crónica relativamente à seguinte. E esta incerteza, o não sabermos para onde o turbilhão nos irá levar, é um dos fatores que mais contribui para o

entusiasmo e a curiosidade com que se lê este livro. Tudo é completamente inesperado: o lugar, o tema, as personagens...

A autora presenteia os seus leitores com uma escrita limpa, despretensiosa, aparentemente fácil. O livro lê-se com imenso prazer e sem esforço. Porém, como todos os textos com estas características, também estas crónicas oferecem inúmeras camadas de sentido, inúmeras leituras possíveis, em função da bagagem cultural do leitor. E, assim, se uma leitura mais superficial poderá ser feita sem grandes paragens ou desvios, uma leitura mais profunda, mais conhecedora das referências evocadas, faz-nos parar a cada momento, refletir sobre as questões que coloca e muito particularmente evocar memórias relativas à leitura dos múltiplos textos que a escritora invoca. A intertextualidade é, de resto, uma das características mais marcantes, mais valorizadoras deste livro.

Vejamos, então, as múltiplas viagens que *Palavras nómadas* nos sugere (nomeadamente viagens proporcionadas pela leitura de outros textos). Por exemplo, e só mesmo a título de exemplo, porque os casos são recorrentes ao longo de todo o livro, na página 94, encontramos na Turquia – a crónica intitula-se “Em Istambul, pela mão de Öhran Pamuk” –, quatro páginas adiante mergulhamos na realidade norteamericana, com a crónica “A sombra de Lovecraft sobre Providence”, e avançando mais cinco páginas, caminhamos com Dora Gago pelas ruas de Londres, numa crónica intitulada “Londres, ou “o outro lado do espelho”. Estas passagens abruptas de um universo para outro completamente distinto, tendo como único elo de ligação a protagonista, remetem-nos para uma outra obra e para uma personagem que estão implícitos neste título e com a qual a própria autora se compara algumas vezes: *Alice* de Lewis Carroll. *Alice do outro lado do espelho* ou, diria eu, Dora no outro lado de um espelho que atravessa subitamente, criando um vórtice que arrasta o leitor para essa experiência mágica e sempre surpreendente, que como já disse, estimula a curiosidade e a leitura. A este propósito, atentemos no seguinte excerto de “As amendoeiras em Pequim”:

De repente, sinto esse sopro. Mais do que um sopro: um grito branco a rasgar os tons acastanhados e cinza da paisagem árida em que mergulho na Grande Muralha da China. É Abril. Estou a mais de 11 000 kms do meu Algarve natal, a quatro décadas do mundo genesiaco da infância, das amendoeiras que começam a florir em finais de Janeiro, da lenda da princesa nórdica e do príncipe árabe

que as plantou para dar à sua amada a ilusão da neve. Estou num outro lado do mundo (Gago 2023: 115).

Não no outro, mas num outro lado do mundo, porque para Dora há muitos mundos e, como tal, muitos outros lados do mundo.

A narradora destas crónicas é uma viajante, uma emigrante, uma nómada, uma expatriada e, apenas brevemente, também uma turista.

Paul Theroux diz-nos, em *A arte de viajar*, que “Viajar não é ir de férias, e muitas vezes é o oposto do descanso” ([1979] 2012: 36). E esta frase sintetiza bem aquilo que são as deslocações de Dora. Ela não surge aos nossos olhos como uma “(...) uma criatura feliz, que parte por este mundo com a sua máquina fotográfica a tiracolo, o guia no bolso, um sucinto vocabulário entre os dentes” (Meireles ([1953] 1998-99: 101). Ser viajante implica esforço, implica fazer os seus planos, traçar os seus percursos, procurar casa, adequar-se aos horários, tratar de questões burocráticas como passaportes e vistos, descobrir qual o melhor transporte, qual a melhor estratégia para lidar com pessoas cujos hábitos e culturas estão nos antípodas dos do viajante. Significa apreciar o desconhecido, procurar a imersão na cultura do Outro, compreendendo que, naquele momento, naquele lugar, eu-viajante sou o Outro. E a autora transpõe toda esta experiência para as suas *Palavras nómadas* de uma forma excecional, cativante, transformando os episódios mais dramáticos (que aterrorizariam qualquer turista, e até mesmo um viajante menos vocacionado), em situações que ultrapassa com muita ironia e um sentido de humor capaz de desarmar qualquer desgraça. Se não, vejamos o excerto da crónica “We no happy... we go”, que transcrevemos abaixo:

Finalmente, de chave na mão, subimos as escadas e deparamo-nos com o facto de a porta de um dos quartos ter sido “mordida” por alguma fera raivosa, ou por uma criatura simplesmente desiludida com a reserva feita no booking. Na verdade, a parte de baixo da porta parecia haver sido destruída à dentada. Uma das casas de banho inundava, já que a zona do chuveiro não tinha escoamento. E quanto à paisagem? Oh, maravilha das maravilhas! Uma vala imensa de cheia de lama pertencente a uma obra mesmo em frente aos quartos, um ao lado do outro, com uma grua que guinchava incessantemente num hhhhhiiiiinnnnn de arrasar os nervos. E mar? Ah, sim haver até havia, mas muito lá ao longe, mesmo no fundo do longínquo horizonte, acessível através de um binóculo com uma boa lente (Gago 2023: 78).

E é com o mesmo humor e otimismo, que a autora encara o seu sentido de desorientação, que, caso contrário, seria desesperante para quem viaja com tanta regularidade. Diz-nos em “Londres, ou ‘o outro lado do espelho’”

Ensaio esquinas, ruelas – conheço bem o meu sentido de desorientação, sei que me perco em Londres da mesma maneira que o faria numa aldeia com meia dúzia de ruas – onde tomaria inevitavelmente os cinco destinos errados antes de acertar o correcto. Mas andar perdida em espaços conhecidos ou desconhecidos tornou-se-me, desde há anos, uma simples forma de existir, de estar viva. Em resposta à máxima de Descartes “penso, logo existo” eu imponho o meu “perco-me, logo existo” (Gago 2023: 104).

Para a autora, a incapacidade de encontrar o caminho transforma-se assim na possibilidade de descobrir novos caminhos, numa oportunidade para conhecer o que caso contrário não teria conhecido.

Ainda procurando traçar o perfil desta viajante, podemos afirmar que ela é, em grande medida, uma viajante literária. Uma viajante que, carregando na sua mochila um conjunto muito alargado de referências literárias, lê o território em função dessas referências, parecendo, a todo o momento, estar a procurar marcas da sua presença no espaço físico, provas que confirmem *in loco* as leituras que fez e a própria existência dos escritores que viajam consigo. O entusiasmo que Dora sente quando pisa os caminhos trilhados pelos autores e personagens que povoam o seu imaginário é óbvio e característico dos viajantes e peregrinos literários. Exterioriza-o em “Londres, ou ‘o outro lado do espelho’”, quando afirma:

(...) percorrer Londres assemelha-se a caminhar entre nuvens de bruma onde a História, a Literatura e a Arte em geral, trilharam passos indeléveis. Imagino cada uma destas esquinas percorridas por Dickens, por Virgínia Woolf, por Óscar Wilde, por tantos outros que gravaram na pedra da memória o seu nome e a sua obra (Gago 2023: 103).

Em *Palavras nómadas*, estas interseções da ficção e das vidas dos escritores com o território é frequentemente assinalada nos títulos das crónicas, predispondo o leitor para, como a narradora, ler as crónicas condicionado por esta informação. Uma informação que é clarificada e, muitas vezes, alargada a outros textos e autores no corpo da crónica.

A autora desenha a sua própria cartografia literária. São exemplos disso crónicas como “Em Amherst: no universo de Emily Dickinson”, “Em Istambul, pela mão de Ohran Pamuk” e “A sombra de Lovecraft sobre Providence”.

Mas, mais do que influenciar a leitura dos espaços visitados, as referências literárias de Dora Gago condicionam a leitura e a representação que faz dos acontecimentos e das personagens, como fica bastante claro na crónica “A visitante”, passada no Uruguai, em Montevideu. Vejamos um excerto:

Minutos depois, chegam mais alunos e a sala enche-se. Começam as apresentações. De súbito, a porta da sala abre-se, surgindo uma senhora franzina, curvada sobre uma bengala, de aspecto tão corroído pelo tempo que parece ter, à vontade, bem mais de duzentos anos. Abre a porta, entra, para a meio da sala, olhando fixamente para mim. Eu que tinha sido enviada pelo Instituto Camões para leccionar português, na altura com conhecimento limitado de espanhol, deparo-me com a sua repentina fúria. Ergue aos céus a maciça bengala, apontada na minha direcção, enquanto berra ¿PERO QUE IDIOMA RARO HABLA USTED? (...) Há uma cascata de insultos a atropelarem-se, a escaparem ao meu entendimento. Não sei de que tempo nem de que mundo veio aquela personagem (...). Embaraçados os alunos tentam explicar: ela teria sido Inspectora Geral do Ensino (...) e, por vezes era acometida de certos episódios de demência que a faziam “assombrar” as aulas da Universidade da República. Uma personagem que poderia ter saído das páginas de Horacio Quiroga, de Felisberto Hernández, Julio Cortazar, García Márquez ou tantos outros” (Gago 2023: 18-19).

De facto, esta personagem fantástica e fantasmagórica da inspetora demente é uma figura suficientemente mágica para que não a concebamos como um ser do nosso tempo e do nosso mundo e suficientemente real para nos comover e gerar a nossa empatia, pelo que, como afirma a autora, poderia perfeitamente ter saído das páginas de um romance de um qualquer escritor do Realismo Mágico.

Este é apenas um exemplo de como a escrita desta nómada está imbuída do espírito literário dos lugares, de como viaja com os escritores e os livros e nos faz viajar com ela por esses universos da ficção.

É, no entanto, preciso clarificar que, não obstante a presença da literatura ser transversal a estas crónicas, ela é, por vezes, apenas o mote

para a reflexão sobre um conjunto de temas que partem de episódios como uma simples ida ao dentista em “No dentista com o Pikachu” (2023: 73). E se episódios como este e o recurso ao humor nos transmitem uma aparente leveza, a verdade é que a autora rapidamente deriva destes pequenos apontamentos, do episódico, do cômico, ou do tragicômico, para reflexões sobre as mais diferentes questões de interesse cultural, ambiental, político (no sentido mais universal do termo) e social. Para usar uma metáfora que lhe é particularmente cara, a autora envolve os pequenos carochos que são os episódios da sua vida numa polpa carnuda e sumarenta de reflexões e de convites à reflexão, como sucede em “As encruzilhadas do feminismo – de Salem ao peso do ar condicionado”:

Passo agora à segunda imagem. Revejo-a em plena rua, sob um intenso calor — aquele terá sido um dos meses mais quentes no Massachusetts, com temperaturas acima dos quarenta graus — uma jovem franzina, loira, pálida, cambaleia tentando carregar uma caixa de papelão. Para além de frágil, parece ter dificuldades de locomoção, provocadas por alguma deficiência. Uma imagem desesperante: ela dá um ou dois passos e irremediavelmente tem de pousar a embalagem. Entretanto, passam vários homens, de porte atlético, alguns nas suas corridas de fim de tarde, mas nenhum se acerca dela, nem mostra qualquer intenção de ajudar. Pergunto-lhe se quer ajuda e ela, agradecida, responde imediatamente que sim. E lá vamos, inventando maneiras de carregar o caixote com o peso dividido, de modo a conseguirmos suportá-lo, o que se torna verdadeiramente penoso. A hipótese de apanhar um táxi não existe, visto que estamos num troço de rua pedonal. O que carregamos é um pesado aparelho de ar condicionado. A jovem franzina, que coxeia e mal conseguia andar, confessa-me ter dado à luz um bebé há poucos dias. O marido ficou em casa, quis descansar, pois não gosta de sair quando faz calor, e o ar condicionado faz tanta falta... Indigna-me aquela atitude: que homem sujeita uma mulher ainda com as sequelas de um parto a um esforço daqueles, pondo-lhe em risco a saúde, enquanto ele permanece tranquilamente em casa? Lentamente, conseguimos transportar o caixote até ao apartamento dela, com várias pausas, entre o suor que nos percorre os corpos e as mãos doridas, vincadas pelo peso. Por fim, abraça-me ainda incrédula acerca do nosso feito, grata (Gago 2023: 91-92).

Mais uma mulher em Salem a carregar o peso da condição feminina, a carregar a herança das suas avós bruxas, aí executadas. A mão da narradora, a mesma que em momentos do seu percurso teve de

fingir ter marido para poder prosseguir viagem, que se solidariza com outra mulher que poderia ser de Salem, de Cabul, ou de São Brás de Alportel.

Por entre os diversos e dispersos temas, episódios, lugares, personagens, odores, sabores, cores que saltam destas crónicas, desvendamos sempre retratos da condição humana, da nossa condição de seres humanos que, no barrocal algarvio, em Macau, na Índia, ou noutra ponto qualquer deste pequeno mundo que partilhamos, vão ao dentista, procuram um resolver uma infiltração em casa, carregam um ar condicionado... São por isso comparáveis e o olhar comparatista da investigadora não pode deixar de detetar os elos que nos unem, como explica em “Em Amsterdão, na ronda da noite”:

Retorno ao meu grupo de observadores, do lado de cá, pensando neste meu vício de comparatista, este defeito profissional de estabelecer paralelismos, de alinhar detalhes com as linhas da intertextualidade. Mais do que a ideia do palimpsesto, eterno pergaminho onde os textos se vão reescrevendo constantemente uns por cima dos outros, emerge a premissa de que nunca estamos sós (Gago 2023:114).

E, para terminar, recuperamos aqui as palavras da autora que chama a estas suas crónicas “farrapos de vida”. Ao longo do livro, o leitor nunca é informado sobre qual foi o critério aplicado na sua edição. Não lhe é dito qual é a “linha que cose” estes farrapos, que os une de forma a que, apesar destas regulares idas aos muitos outros lados do espelho, estas passagens alucinantes de um espaço físico para outro, de uma cultura para outra, de um tema para outro, o leitor sinta, porque sente de facto, que há uma conexão entre todos eles. Trata-se de farrapos, sim, mas de farrapos que, ao serem reunidos num único volume, deixam de ser para se transformarem em capítulos, de “uma espécie tosca de imperfeitíssimo romance autobiográfico” (Gago 2023: 204).

É a narradora que classifica o seu livro desta forma, mas a verdade, não há nada de tosco nem de imperfeito nestas crónicas, e os adjetivos utilizados aplicam-se apenas na medida em que não é de facto um romance, mas um conjunto de textos de carácter autobiográfico que a autora reúne como forma de “arrumar” e narrar uma fase da sua vida, como percebemos pelo título da crónica que encerra o volume: “Um nó para atar a vida”.

Bibliografía

Meireles, Cecília [1953] (1998-99): *Cecília Meireles: Crônicas de viagem. Vol. 2*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Theroux, Paul ([1979] 2012: 36): *A arte da viagem*, Lisboa, Quetzal.

Domingo Frades Gaspar, *Versus Valeoris da nosa fala. Obra poética mañega*. Edición y traducción de Ana Alicia Manso Flores y Xosé-Henrique Costas González, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2022, 355 pp.

Juan M. Carrasco González

Universidad de Extremadura

jcarrasc@unex.es

<https://orcid.org/0000-0002-2097-4553>

Domingo Frades Gaspar fallecía pocos días antes de la presentación de este libro en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz. En él se recoge toda su obra poética escrita en mañego, una de las tres variedades de la fala cacereña hablada en los municipios de Valverde del Fresno, Eljas y San Martín de Trevejo. Afortunadamente, Domingo Frades aún pudo sostener entre sus manos un ejemplar de esta edición y comprobar con satisfacción que algún reconocimiento recibió, aunque tardío, por parte de la administración extremeña, al menos en lo que toca a los responsables de la Editora Regional de Extremadura. Hace ya mucho tiempo, en 2004, que Galicia se había adelantado nombrándole socio correspondiente de la Real Academia Galega.

El autor fue, sin duda, el mayor valedor del mañego de San Martín y de toda la fala a lo largo de su vida, y de ahí el acertado título escogido para reunir la totalidad de su producción poética, édita e inédita: cuatro obras datadas entre 1976 y 2004 más un poema de 1999

dirigido a los arquitectos que proyectaban la rehabilitación del Convento de San Miguel para convertirlo en Hospedería. Solo una de estas obras llegó a publicarse anteriormente: *Callejeiru mañegu* (Asociación Fala i Cultura, 2004). El resto se distribuyó en copias en ciclostil: *Guixiarrus... Laveiras* (1976), *Ditus i feitos* (1976) y *Versus de un verán* (1977).

La edición de los poemas se debe al profesor de la Universidad de Vigo Xosé Henrique Costas y a Alicia Manso Flores, actualmente docente en la Universidad de La Rioja, natural de Valverde del Fresno. Ambos son especialistas en la fala y su edición se basa en sólidos criterios filológicos, aunque algunos de ellos sean opciones en las que no todos los lingüistas puedan estar siempre de acuerdo. En todo caso, el autor revisó y dio el visto bueno al resultado final. La edición se acompaña de un estudio introductorio ("Angarela", pp. 11-63) en dos versiones, una en fala y otra en castellano. También la reproducción de los poemas se presenta en su versión original y en su traducción al castellano.

La obra poética de Frades Gaspar es toda ella un homenaje a la fala y una demostración de las posibilidades expresivas que esta lengua tiene, su ductilidad para acomodarse al verso, sus propiedades fónicas y rítmicas, así como la capacidad para tratar todo tipo de asuntos, desde los sentimientos íntimos hasta los asuntos más triviales de la vida cotidiana. En esto reside el mayor valor poético de los libros comentados, cuyo conjunto supone, sin ninguna duda, el mayor esfuerzo habido hasta ahora de hacer que la fala cumpla los rigurosos requisitos de la lírica.

Pero el contenido de sus poemas es mucho más que la representación de los anhelos poéticos del autor. Toda la fuerza sonora de la fala se une a la materialidad física del valle de Jálama, a los tres pueblos que lo habitan y a multitud de lugares que son referencia bien presente en todos sus habitantes: las ruinas de Salvaleón, la aldea de A Pastora, las fronteras de Portugal y Salamanca, el castillo de Eljas, O Chafaril... Los tres primeros libros, escritos en los años 70, son un continuo reencuentro con su tierra natal a la que describe con verdadera adoración, pero a la que también exhorta a superar los males de su época, tan parecidos a los de ahora (la emigración, la falta de industria, las escasas expectativas de los jóvenes). *Guixiarrus... Laveiras* y *Ditus i feitos* son más descriptivos del entorno y de las costumbres de las gentes: la Semana Santa, las capeas, el trabajo en las huertas, la vendimia, el contrabando y mil imágenes más, como la vida en la calle

durante el verano: *É a calli en verán / a sala de estal; / a xienti se senta na porta / i o tempu se pasa, falal i falal. // Claro que na calli, / sentaus na escaleira, / tamén os que queiran / poirán traballar; / a muller cosendu / ó fendu puntilla, / enrestrandu allus / ó enfiandu freixós, / pimentus ó xiindxas. // Si de vellus se trata, / ¿qué vamus a idel...? / Recordan seis tempus / i o tempu alí matan (...)* (p. 107). Para los que nos dedicamos al estudio de la cultura fronteriza, todo el libro es una fuente inagotable de información llena de vida y transmitida de forma fuertemente evocadora.

En el caso de *Versus de un verán*, escrito durante las vacaciones estivales en San Martín, mantiene las mismas características que los dos libros anteriores, pero añade también algunos elementos de carácter más intimista en las sensaciones que recupera disfrutando de su pueblo: *Sempris me gustó / durmil a rucíu / en o tempu bo / i en noitis sin fríu. // Debaxu un castañu / ó de unha figueira, / con colchón de fieitus / i sin cabeceira. / Un berrendu basta / pa, de mairugá, / ideli ao recenciu: / “¡Cuau con ataca!” (...)* (p. 222).

El último de los libros, *Callejeiru mañegu*, apareció veinticinco años más tarde y el autor observa su tierra desde la perspectiva del tiempo pasado, de aquellos que habitaron las calles de San Martín de Trevejo y que ya no están. De calle en calle, Domingo Frades recupera las gentes del pueblo, con nombre y apellidos, ofreciendo un retrato de tiempos ya muy lejanos, con sus oficios perdidos, sus tabernas y comercios cerrados, sus preocupaciones propias de otra época: *Tíu Petrunilu, “O Salú” / cumu en San Martín chamaban / quizás porque a rebosaba, / era toa unha institución. / Con tía Filipa dó a lú / dedaséis fillus ná menus / i en toa súa vía nun paró / de buscalsi seis sustentus, / consumus, contribuciós, / agrícola, carpinteiru / i unha industria que explotó, / prensa de viñu a maquila / que tantus tragus nos dó / aos vidiñus desta Villa. / Tíu Salú, aparti do sei, / bastante viñu cullía / callis arriba i abaxu / en o tempu das vindimas. / Pero o sei gran corazón / i a súa boa forma de vía / feian da boiga un rincón / de amistai i simpatía (...)* (p. 272).

Domingo Frades Gaspar, de entrañable recuerdo para todos los que lo conocimos, siempre acogedor y dispuesto a dedicarnos todo su tiempo cuando acudíamos a él, siempre generoso con los que nos interesábamos por la fala y el valle de Jálama, ha dejado un regalo único para la literatura extremeña, sin duda por el valor de sus versos y por el testimonio de su lengua, pero también porque ha legado a las

generaciones futuras un retrato fiel de lo que fue la vida rural de nuestra región en las últimas décadas del siglo XX. Nos hace mucha falta contar con poetas como él.

Nicolás Díaz y Pérez, *De Madrid a Lisboa (Impresiones de un viaje)*. Edición, introducción y notas de César Rina Simón y Àlex Tarradellas, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2022, 391 pp.

María Jesús Fernández
Universidad de Extremadura
mjesusfg@unex.es
<https://orcid.org/0000-0002-0117-055X>

La serie *Rescate* de la Editora Regional de Extremadura acoge la obra del escritor extremeño Nicolás Díaz y Pérez (1841-1902) *De Madrid a Lisboa*, un relato del viaje que el autor habría realizado en tren desde una a otra capital. Publicado por entregas en *El Correo de la Moda* a lo largo de 1875 y en único volumen en 1877, la biblioteca virtual Miguel de Cervantes había puesto a disposición de los lectores en 2010 una reproducción digital de esta primera edición que no había conocido hasta ahora una reedición. De ahí la oportunidad de la transcripción actualizada que han llevado a cabo el historiador cacereño César Rina y el traductor barcelonés Àlex Tarradellas, ambos grandes conocedores de la historia lusa, de su literatura y de las relaciones ibéricas, a lo que debe unirse la condición de ambos de traductores de autores portugueses.

La edición va precedida de una introducción en la que los editores destacan la figura de Díaz y Pérez, nacido en Badajoz en 1841, como ejemplo del intelectual romántico implicado en todo tipo de actividades y aventuras políticas que tuvieron siempre como propósito la regeneración progresista de la sociedad española de la segunda mitad del convulso siglo XIX. El escritor extremeño compartió con su generación los deseos de transformar el país por vía del desarrollo de la

ciencia y de la extensión de la educación al pueblo, defendiéndolas como principal camino hacia el ansiado progreso nacional. Y como tal, él mismo se multiplicó atendiendo a los más variados ámbitos de la acción política, formando parte de grupos que conspiraron contra la corona de Isabel II o fundando logias masónicas, y de la acción cultural, escribiendo novelas, libros de historia, artículos de prensa, publicados en algunos de los varios periódicos fundados por él. Un espíritu activo que, según sus editores, “se fue sumando a movimientos políticos y estéticos en el momento en el que estaban en abierta retirada” (p. 11), y este retraso explica en gran parte el fracaso de muchas de sus iniciativas y el posterior olvido en que cayó su obra y su figura. Si en su poesía se mostró como un romántico tardío que persistía en una imaginería caduca, en su dedicación a la historiografía operó con una evidente falta de metodología científica, sin excesiva atención al análisis crítico de las fuentes ni a su correcta mención, lo que le ha valido la imagen peyorativa de “inventor de historias” (p. 15), desestimándose otros valores existentes en su investigación.

Pese a ello, como ponen de relieve los editores, no puede pasarse por alto el lugar destacado que en el conjunto de su obra ocupa, en concreto, la indagación sobre aspectos diversos de la realidad extremeña, de su patrimonio y su cultura, concediéndole el mérito de colocar a Extremadura en el mapa de las regiones de España con estudios que pretendían subrayar las particularidades culturales de la región, adelantando así un sentimiento regionalista que se apoyaría sobre la valoración de lo propio: *Influencia de Extremadura en la literatura española* (1883), *Diccionario Histórico-Bibliográfico de extremeños ilustres* (1884), considerada su obra más ambiciosa, *Extremadura, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia* (1887) o la serie de biografías *El Plutarco Extremeño* (1890), destinadas a servir como manual en las escuelas, son solo algunos de sus títulos más representativos. Rina y Tarradellas ponen especial acento en el papel de Pérez y Díaz en el despertar de este sentimiento regionalista que, más tarde, el regionalismo conservador extremeño ignoró. Sin embargo, de acuerdo con los prologuistas, el escritor pacense destaca en el panorama literario y cultural de la segunda mitad del siglo XIX por su combate al conservadurismo, sus principios republicanos y su postura anticlerical, siendo por ello una voz abiertamente moderna y progresista, duramente enfrentada a los poderes políticos y sociales de su época, en particular a la Iglesia que lo persiguió por su condición de

masón y por su defensa férrea de la educación laica, gratuita y universal. La prensa fue el medio y el terreno en que dirimió gran parte de sus luchas, unida a la actividad política clandestina y masónica. A estos aspectos dedican los editores un capítulo cuyo título “Estar en el mundo para transformarlo” sintetiza la actitud vital del romántico “arquetípico” (p. 19) que fue Díaz y Pérez, quien, al final de su vida, compartirá con otros intelectuales coetáneos el sentimiento de decadencia y el desencanto finisecular.

En cuanto a la obra *De Madrid a Lisboa*, bajo el modelo de relato de un viaje en ferrocarril, transporte que condensa los anhelos de progreso de toda una generación, encontramos, como señalan acertadamente los editores, “un libro con múltiples libros en su interior” (p. 33). Nicolás Díaz y Pérez organiza la crónica de su periplo en dos partes, coincidentes con el recorrido español y portugués del tren que, por la línea de Ciudad Real, concluida en 1866, entra en Portugal por Badajoz, enlazando las dos capitales ibéricas. Para salvaguardar el propósito informativo del relato, sin renunciar al placer de su lectura, el autor recurre a la estrategia de inventar un interlocutor, compañero de viaje que hará posible el uso del diálogo, recurso frecuente en los relatos de viaje de la época como medio para que resulte más natural la exposición de datos y estadísticas de todo tipo. Con frecuencia el elegido en estas crónicas de viajes decimonónicas es un extranjero, como sucede en la de Díaz y Pérez. Mr. Scott, estereotipo de viajero inglés ansioso de encontrarse con el pintoresquismo ibérico, es el compañero de carruaje y paciente interlocutor del discurso del narrador español. Este se esforzará por construir una imagen de los estados ibéricos que contradiga los tópicos vigentes de atraso y barbarie, aportando todo tipo de datos y explicaciones que retraten a una Península empeñada en el progreso económico, tecnológico y social. Entre las extensas digresiones del viajero narrador, el lector contemporáneo encontrará algunas a las que es justo reconocerles cierta modernidad, como las dedicadas al consumo de drogas como el opio o el hachís, la dedicada al tabaco o a la explotación y uso del petróleo, a las plantaciones de eucalipto o al pensamiento espiritual del Tao.

Pero, además, Nicolás Díaz y Pérez fue un ferviente partidario de la unión ibérica en la línea federalista del republicano Sixto Cámara, con quien Díaz y Pérez colaboró en múltiples acciones revolucionarias hasta la muerte de Cámara en 1859 en Olivenza. En esta línea de pensamiento iberista puede también inscribirse este relato del viaje

entre los dos estados ibéricos, durante el cual el autor demostrará un profundo conocimiento de la realidad lusa en todos sus ámbitos. Entre ellos, cabría destacar, como hacen los editores en su introducción, la importancia que Díaz y Pérez da a la literatura portuguesa en su crónica, tal como ilustran los extensos capítulos dedicados a autores del canon luso como Camões (Capítulos X y XI de la Segunda Parte) o Teófilo Braga, de cuya *História da Literatura Portuguesa* da cumplido detalle (Capítulo VII, Segunda Parte). Además, en este dominio, puede recordarse que Díaz y Pérez había traducido en 1875 la novela histórica *Los Jesuitas* del escritor portugués A. Oliveira Pires y, entre sus proyectos, en principio no realizados, se encontraba la traducción de *El Crimen del Padre Amaro* de Eça de Queirós.

La obra de Nicolás Díaz y Pérez es contextualizada en la introducción de esta edición con un interesante recorrido por relatos de viajes ibéricos en tren que recorren semejante trayecto, algunos algo anteriores al de Nicolás Díaz Pérez y otras posteriores, entre los que se encuentran los de Coelho de Carvalho, Benito Pérez Galdós, los Hermanos Giner de los Ríos o Luis Toboada. En esta serie, los prologuistas destacan el ferrocarril como medio de transporte que significará una suerte de “costura” entre los dos estados ibéricos separados por la herida de la frontera política, aunque advierten la falta de un auténtico proyecto de modernización ferroviaria por parte de los gobiernos español y portugués para conectar los dos estados, situación que alcanzaría a nuestros días.

En diversos momentos de su prólogo, Rina y Tarradellas se refieren al desequilibrio entre, por un lado, “la omnipresencia” del autor en la vida cultural de la España del Ochocientos, manifiesta en la extensa red de relaciones con figuras políticas e intelectuales de gran relevancia, en la larga lista de sociedades geográficas e históricas internacionales a las que perteneció y a la nada corta serie de reconocimientos honoríficos que recibió y, por otro, el olvido posterior, cuando no desprestigio, de su figura. Reivindican, además, la coherencia del pensamiento republicano, masón y anticlerical de este romántico retardado cuya “biografía (que) es una época, que no destaca de manera específica por su calidad literaria pero sí como testimonio único de un período de intensas transformaciones y conflictos que no dejaron indiferente a Díaz y Pérez.” (31)

No sorprende, pues, que la obra de Díaz y Pérez haya sido elegida, introducida y actualizada por un historiador, como César Rina,

experto en las relaciones hispano-lusas en el siglo XIX, en los procesos de nacionalización y en el Iberismo como manifestación ideológica que preocupó a todas las sensibilidades políticas de la época; tampoco extraña el interés del traductor Àlex Tarradellas que, además, es autor de guías de viaje por Portugal y, por lo tanto, profundo conocedor del género en que se inscribe *De Madrid a Lisboa. Impresiones de un viaje*. Una reunión de conocimientos y saberes que han hecho posible el rescate de la obra de Díaz y Pérez como parte de un discurso que, en el siglo XIX, defendió la aproximación de los dos estados a partir del conocimiento mutuo y que representa una tendencia opuesta a la imagen del “vivir de espaldas” de los pueblos ibéricos.

María Jesús Fernández (ed.), *La imagen de Portugal en Extremadura: paisajes lingüísticos y discursos literarios / A imagem de Portugal na Extremadura: paisagens linguísticas e discursos literários*, Peter Lang, 2022, 408 pp.

Guadalupe Nieto Caballero
 Universidad de Extremadura
 gnieto@unex.es
<https://orcid.org/0000-0001-5166>

Comenzar la reseña de un libro sobre literatura y lingüística hablando del Estatuto de Autonomía de Extremadura puede parecerle extraño al lector, pero si lo hacemos para enlazar la identidad regional extremeña con Portugal cobrará acaso más sentido. En efecto, el Estatuto reconoce las relaciones con Portugal e Hispanoamérica como un elemento diferencial de Extremadura que debe orientarse desde los poderes públicos. Así, la región ha promovido en las últimas décadas actividades y políticas que sitúan la identidad transfronteriza en el centro y que diluyen una frontera que realmente une regiones con lengua y cultura propias, pero con elementos que convergen y que sirven para acercar espacios. Hablar de la Raya es hablar de un espacio

de encuentro, un lugar con manifestaciones lingüísticas y culturales que penetran con fluidez en la región vecina y que conforman una identidad propia. Esta identidad (o identidades) es la que se estudia en el monográfico *La imagen de Portugal en Extremadura: paisajes lingüísticos y discursos literarios / A imagem de Portugal na Extremadura: paisagens lingüísticas e discursos literários*, editado en Peter Lang por María Jesús Fernández García y con contribuciones de los profesores de la Universidad de Extremadura María Luísa Leal, Juan Carrasco y la propia María Jesús Fernández.

El libro es el resultado del proyecto “La imagen de Portugal en Extremadura”, desarrollado por los tres investigadores con el apoyo de la Junta de Extremadura y los Fondos Feder de la Unión Europea entre 2019 y 2022. En él se estudian distintas manifestaciones culturales y lingüísticas sobre Portugal y lo portugués en la región extremeña. La frontera, que se ha singularizado como elemento identitario de Extremadura, se entiende en este libro como una “realidad porosa” (p. 7). Para atender esta realidad, el volumen se distribuye en dos ámbitos, que atienden, respectivamente, a los discursos literarios y a las lenguas portuguesa y española. Se proyectan sobre ellos enfoques metodológicos innovadores en la investigación de la lengua y la literatura como los paisajes lingüísticos y la imagología.

La imagen de Portugal en Extremadura... se articula en torno a cuatro secciones y un total de doce capítulos. La primera sección, titulada “Imágenes nacionales y discurso literario / Imagens nacionais e discurso literário”, acoge dos capítulos de María Jesús Fernández sobre las relaciones entre España y Portugal a nivel general en el contexto literario. “Mirar sin verse: las relaciones luso-españolas desde la imagología literaria” (pp. 13-72) es el primer capítulo de esta parte. En él, Fernández parte de los tópicos de “de costas viradas” entre los dos países para delimitar las formas en que ambos se han relacionado históricamente. Subraya asimismo las estrategias conjuntas desde la entrada en la UE como un hito histórico y una nueva forma de entendimiento. La autora parte de la imagología para estudiar y comprender los imatotipos que una y otra nación han proyectado sobre el país vecino y destaca cómo estos hoy “revelan una imagen del ‘otro’ de trazos mayoritariamente positivos” (p. 60).

En el segundo capítulo, “Espanhóis e portugueses no discurso literário peninsular: imagens nacionais cruzadas” (pp. 73-98), María Jesús Fernández se centra en el discurso literario de autores peninsulares de distintas épocas que han contribuido a definir la

imagen que tenemos de ese *otro*. Fernández muestra en este capítulo textos de autores portugueses y españoles caracterizando al país vecino. Abre el recorrido en el siglo XIII con el *Libro de Alexandre* y concluye con João de Melo en 2006. Las imágenes sobre el *ethos* español y portugués en la literatura han forjado —como muy bien concluye— “uns esquemas repetidos, e finalmente, fixos, origem de alguns dos estereótipos mais recorrentes nas relações luso-espanholas” (p. 94).

La segunda sección del volumen, titulada “Aproximaciones imagológicas: Portugal en la literatura en Extremadura / Aproximações imagológicas: Portugal na literatura na Extremadura”, se abre con el capítulo “Carolina Coronado y Portugal: lusofilia y mediación cultural” de María Jesús Fernández. En él se explora la vertiente lusófila de Carolina Coronado desde el plano vital y literario. Como explica, Portugal debe entenderse como un eje temático y de inspiración de su obra, pero, sobre todo, como “territorio vivenciado” (p. 105) por la autora. De Coronado destaca su papel como mediadora cultural y su innegable iberismo, respaldado por numerosas iniciativas que alentaba desde Lisboa y que tenían como destino —entre otros— Extremadura.

En “‘La Raya’: do relato de viagem à indagação artística de um conceito de fronteira” (pp. 133-159), Maria Luísa Leal plantea preguntas y respuestas “sobre a forma como a fronteira da Extremadura com Portugal se perfila em termos imaginários” (p. 133) y cómo puede ser un estímulo para la creación literaria y artística. Leal se sirve de textos de autores actuales que reflexionan sobre este espacio, sus gentes y formas de vida. El columnista José Ramón Alonso de la Torre sirve a Leal para mostrar las aristas de esa imagen que se proyecta semanalmente desde el diario *Hoy* a los lectores extremeños. La Raya —destaca— puede ser entendida así como “imagen”, una imagen compleja “plena de contrastes e polaridades” (p. 155).

El siguiente capítulo, también de Maria Luísa Leal, se titula “Antonio Sáez Delgado: a fronteira como elemento constitutivo do sujeito poético” (pp. 161-177). En este trabajo, Leal aborda esa separación como un elemento significativo de la poesía de Antonio Sáez Delgado. Tal como propone, Antonio Sáez es un ejemplo de los protagonistas que hoy dan sentido a la frontera desde su trabajo como profesor universitario en Portugal y como mediador cultural entre los dos países. Ligada a estos aspectos está su poesía, en la que se centra con gran tino Maria Luísa Leal. En ella el sujeto poético se crea sobre la experiencia entre los dos países y con la frontera y el viaje como los lugares que marcan esa trayectoria vital y profesional.

María Jesús Fernández retoma el discurso literario de esta sección con “Crónicas de viajes por la frontera luso-extremeña: miradas sobre La Raya” (pp. 179-216). En esta ocasión, Fernández ofrece un detallado repaso a las miradas sobre la frontera a través de las crónicas de viaje. Parte de una contextualización de esta tipología para adentrarse en el análisis de obras que han plasmado estas incursiones por la Raya en las últimas décadas, especialmente en el siglo XXI, quizá menos estudiadas. Con gran acierto, considera que el relato contemporáneo “que escoge como espacio para el desplazamiento la frontera luso-española puede considerarse una modalidad particular” (p. 182). Así, estas crónicas convierten a la Raya en un espacio de indefinición y mítico, en un espacio simbólico.

La tercera sección del volumen (“Traducción literaria y mediación cultural / Tradução literaria e mediação cultural”) se abre con un capítulo de María Jesús Fernández dedicado a la traducción literaria: “La traducción literaria como práctica de mediación cultural: el caso de la literatura portuguesa traducida en Extremadura” (pp. 219-261). En este apartado se propone un interesante y detallado análisis sobre otro puntal del contacto cultural en el espacio ibérico: la traducción literaria. En este caso, lo concreta en la traducción de literatura portuguesa en Extremadura. Para ello abunda en el importante arraigo de iniciativas públicas y privadas que han hecho florecer multitud de traducciones que se han exportado a todo el ámbito nacional. Destaca, entre ellas, el trabajo de instituciones públicas, con la Editora Regional de Extremadura al frente. Y estudia, además, todos los elementos que confluyen en el engranaje de la traducción: editoriales, traductores, paratextos y mecenazgo. Como señala, el caso extremeño puede ser ejemplo “de un sistema literario que busca proyectarse más allá de lo local, contemplando un espacio transnacional de contacto en el que Extremadura identifica como un trazo particular de su identidad la red de relaciones (...) que ha ido creando con la cultura portuguesa” (p. 252).

María Luísa Leal continúa en el octavo capítulo con otra publicación respaldada por instituciones públicas extremeñas: *Espacio/Espaço escrito*: “A revista estremenha *Espacio/Espaço escrito*: tradução, mediação e cânone” (pp. 263-275). María Luísa Leal presenta la revista como catalizadora de la cultura ibérica a través de la traducción. En el análisis de obras y autores traducidos Leal concluye que predominan autores que escriben desde los núcleos habituales

(Lisboa y Oporto), de tal manera que la traducción, en este caso, “vão precisamente na linha da manutenção de um cânone de poetas” (p. 272). No obstante, *Espacio/Espaço escrito* funcionó como un “laboratorio privilegiado” que convirtió a Extremadura en un centro “com um cosmopolitismo capaz de permitir a existência de revistas literárias como um fenómeno de longa duração” (p. 273).

La última sección del libro lleva por título “Paisajes lingüísticos / Paisagens lingüísticas” e incluye cuatro capítulos del profesor Juan Carrasco. El capítulo con el que se abre esta parte (“Portugal y España en la frontera: paisajes lingüísticos en Marvão” [pp. 279-305]) se centra en el análisis del paisaje lingüístico en Marvão, Galegos y Portagem. Juan Carrasco propone un recorrido por mensajes expuestos en el espacio público exterior para confirmar la presencia o ausencia de la lengua española en ellos y revelar así no solo el grado de relaciones transfronterizas, sino también otros aspectos sociolingüísticos, culturales y de política lingüística. En todos los capítulos de esta parte se incluyen imágenes propias de los espacios estudiados con su correspondiente análisis. Entre los resultados se expone que buena parte de estos textos están en portugués, salvo los “textos compartidos”, que incorporan el inglés. Esta ausencia del español puede venir motivada por un signo identitario propio, pero también por la transparencia entre el portugués y el español, que favorece la intercomprensión.

En “A imagen do português fronteiriço: paisagens linguísticas na região de Valencia de Alcántara” (pp. 307-336), Juan Carrasco, siguiendo la línea trazada en el capítulo anterior, propone el análisis de la presencia del portugués en el enclave fronterizo de Valencia de Alcántara. Del mismo modo que en el caso anterior, Carrasco estudia distintos soportes y, como ocurría en Marvão con el portugués, el uso del castellano “é quase exclusivo” (p. 331). En el caso de las aldeas próximas, no hay rastro del portugués. Resulta curiosa la pérdida tan acentuada de esta lengua teniendo en cuenta que en Valencia de Alcántara “falou-se um português que deve ter aparecido pela presença de portugueses na reconquista desta região” (p. 311). El undécimo capítulo, titulado “La traducción en los paisajes lingüísticos de la frontera extremeña: los casos de Valencia de Alcántara y Marvão” (pp. 337-363), sintetiza las ideas expuestas en los dos estudios previos y los pone en común.

Por último, siguiendo la metodología de la sección, en el capítulo “El paisaje lingüístico en las ciudades fronterizas de Elvas y

Badajoz" (pp. 365-408) se detiene en el análisis lingüístico de este enclave fronterizo. En esta ocasión, se centra en la documentación de tres ámbitos: turismo, comercio y restauración y hostelería. A diferencia de los pueblos anteriores, tanto en Elvas como en Badajoz hay una mayor presencia de otras lenguas, aunque aún es escasa la del otro país, si bien esto se debe, como muy bien señala Juan Carrasco, al conocimiento "que se tiene de la lengua del vecino fronterizo" (p. 406).

En suma, *La imagen de Portugal en Extremadura: paisajes lingüísticos y discursos literarios / A imagem de Portugal na Extremadura: paisagens lingüísticas e discursos literários* es un excelente y necesario punto de partida para conocer las diversas manifestaciones de lo portugués en las prácticas culturales extremeñas y también para dar cuenta de la presencia del español en localidades fronterizas. Precisamente, lo que se destaca es esa confluencia en un entorno marcado por la Raya que más que alejar una dos culturas, dos lenguas, dos literaturas. La lectura de la docena de capítulos que conforman el volumen, bien enlazados y relacionados entre sí, ofrece una mirada mucho más amplia sobre esa imagen de Portugal en Extremadura y confirma la atención que desde la región extremeña se presta al plano cultural y lingüístico del *otro* peninsular.

El hecho de que publicaciones sobre este asunto partan de la Universidad de Extremadura es una muestra del compromiso adquirido en este ámbito tanto por la Universidad como por la Junta de Extremadura, que financia esta investigación, y a su vez pone de manifiesto la necesidad de seguir apostando por este tipo de trabajos. Por supuesto, para ello son imprescindibles el rigor y la seriedad con que han llevado a cabo sus investigaciones María Jesús Fernández, María Luísa Leal y Juan Carrasco, que han dado forma a un volumen que ya puede concebirse como fundamental en el conjunto de las relaciones transfronterizas que tanto aportan a ambas regiones.

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

Juan M. Carrasco González & María Jesús Fernández – Introducción	9-18
Juan M. Carrasco González – España y la lengua española en la narrativa de Miguel Torga: el cuento “Fronreira”	19-30
Ignacio Vázquez Diéguez – El judeoespañol (o ladino): apuntes históricos	31-48
Margareth Santos – <i>Paisagem com figuras</i> : relações dinâmicas entre Cabral, Miró e Dau Al Set	49-67
Solange Fiuza – A recepção de João Cabral de Melo Neto por João Gaspar Simões	69-84
Mayra Moreyra Carvalho – A tradução de um soneto ou o que um soneto pode traduzir: “El toro de la muerte”, de Rafael Alberti, por Manuel Bandeira	85-104
Vagner Camilo – <i>O passeio duplo</i> de Jorge de Lima, leitor de Pascoaes	105-127
Gabriela Lopes de Azevedo – Modernismo de arrabalde: César Verde e Guilherme de Almeida	129-148
Testimonios/ Testemunhos	
Arnaldo Saraiva – A literatura brasileira, minha causa, minha casa	151-155
María Jesús Fernández – Saul Ibargoyen y el portugués como reivindicación de la identidad fronteriza en la literatura	157-172
Raphael Boccardo – “6000 pesetas”: Blas de Otero e a disputa pelo prémio Fastenrath	173-181
Varia	
María-Pilar Tresaco & María-Lourdes Cadena – Dation des dix premières traductions des <i>Voyages extraordinaires</i> de Jules Verne au Portugal	185-217
Antonio César Morón – Razón y Poder en el teatro de José Saramago	219-239
Naidea Nunes Nunes – <i>Translinguismo</i> e identidade através do (re)conhecimento de alguns regionalismos madeirenses por luso-venezuelanos e venezuelanos	241-270
Reseñas / Recensões	271-303
Normas de publicación / Normas de publicação	305-309

Cáceres 2023

2023

LÍMITE. REVISTA DE ESTUDIOS PORTUGUESES Y DE LA LUSOFONÍA

VOL.
17