

**Manifestações de diversidade cultural na área
da música, literatura, teatro e língua**

Proceedings from an International Conference
(Searching for Culture – SEFOC)
October 16-17, 2014
Palacký University in Olomouc
Czech Republic

Artigos da conferência internacional dos estudos culturais
(Searching for Culture - SEFOC)
16-17 de outubro de 2014
Universidade Palacký em Olomouc
República Checa

Petra Svobodová
(Edit.)

Olomouc 2015

Tato publikace vznikla v rámci projektu ESF „Interdisciplinární inovace výuky kulturních studií na Univerzitě Palackého v Olomouci“ (reg. č. CZ.1.07/2.2.00/28.0137) a byla spolufinancována Evropským sociálním fondem a státním rozpočtem České republiky.



Tato publikace prošla procesem anonymního recenzního řízení oponenty.
This publication has been peer-reviewed by blind peer-review process.

© Editor: Petra Svobodová, 2015

© Technical Editor: Markéta Gregorová, 2015

© Layout: Jan Holeš, 2015

© Cover design: ???, 2015.

© Authors: Maria João Monteiro Brilhante, Alcides Manuel Droguete Murtinheira, Kateřina Ritterová, Petra Svobodová, Milan Tichý

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2015

Ediční řada – Sborníky

První vydání

ISBN

ÍNDICE

Apresentação	5
Textos e(m) cena: alguns marcos do teatro em Portugal (1990 - 2014) <i>Maria João Monteiro Brilhante</i>	9
Que viagens, quatrocentos anos depois? <i>Alcides Manuel Droguete Murtinheira</i>	37
Diálogo poético do poema Solemnia Verba de Antero de Quental com o poema sinfónico homónimo de Luís de Freitas Branco <i>Kateřina Ritterová</i>	55
Mirandês, a Língua da Terra de Miranda e a sua influência na cultura local <i>Petra Svobodová</i>	69
Cantoria de repente - poesia oral de improviso <i>Milan Tichý</i>	93

CONTENTS

Introduction	5
Texts and/on stage: some marks of Portuguese theatre (1990–2014) <i>Maria João Monteiro Brillhante</i>	9
What journeys, four hundred years afterwards? <i>Alcides Manuel Droguete Murtinheira</i>	37
Poetic dialogue of Antero De Quental's poem Solemnia Verba and Luís De Freitas Branco's symphonic poem of the same name <i>Kateřina Ritterová</i>	55
Mirandese language and its influence on the culture of the municipality of Miranda do Douro <i>Petra Svobodová</i>	69
Cantoria de repente – oral improvised poetry <i>Milan Tichý</i>	93

APRESENTAÇÃO

Os artigos neste livro apresentam fruto de uma pesquisa realizada no âmbito do projeto INKULTUS, um projeto temático orientado para os estudos culturais, que decorreu na Faculdade de Letras da Universidade Palacký em Olomouc entre os anos 2013 e 2015. Além das equipas dos Departamentos de Estudos Ingleses, Alemães, Holandeses, Eslavos ou de História da Arte, entre outros, no projeto participou também uma equipa de professores do Departamento de Línguas Românicas que se dedicaram não somente ao desenvolvimento da pesquisa na área cultural, mas também à sua aplicação na inovação do ensino das disciplinas culturais.

Juntamente com os colaboradores de outras instituições em Portugal assistiram, em outubro de 2014, à conferência “Sefoc – International Cultural Studies Conference”, organizada dentro do projeto, e apresentaram ali os resultados da sua pesquisa na área de estudos culturais que conseqüentemente reuniram neste livro intitulado *Manifestações de diversidade cultural na área da música, literatura, teatro e língua*.

Apesar de os temas dos textos serem diversos e abrangerem várias áreas de interesse, desde os estudos musicais até aos estudos linguísticos, o objetivo que os une é idêntico. Intentam proporcionar uma reflexão sobre a relação interdisciplinar entre a cultura e as outras esferas das humanidades, a qual, mesmo que não seja sempre explicitamente expressa, está sempre implicitamente presente.

O primeiro artigo intitulado “Textos e(m) cena: alguns marcos do teatro em Portugal (1990 – 2014)”, de Maria João Monteiro Brilhante, tem como foco de interesse o teatro moderno e o seu papel no campo da cultura. Dedicase à produção teatral portuguesa extremamente rica no período 1990 – 2014 e à diversidade do teatro contemporâneo português, apontando novas perspectivas nas relações entre os textos e a sua encenação e procurando respostas para questões tais como: existe alguma especificidade no teatro contemporâneo? E em que consiste essa especificidade?

Da problemática do teatro moderno passa-se, no texto seguinte, ao tema de viagens e a sua reflexão na literatura. Alcides Manuel Drogue Murtinheira, no seu texto “Que viagens, quatrocentos anos depois?”, aponta para a importância do fenómeno da emigração e retorno a Portugal para a sociedade e cultura portuguesas. Na ocasião do 400.º aniversário da publicação do livro *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto o autor analisa os livros de viagens publicados nos séculos XX e XXI que refletem as vagas de emigração portuguesa em várias décadas dos dois séculos. Com base na análise literária

comenta-se a motivação das viagens e também a sua influência na sociedade portuguesa e na identidade nacional, enfatizando especialmente o papel dos „retornados“, cujo regresso das ex-colónias a Portugal teve um grande impacto.

O artigo de Kateřina Ritterová, que segue sendo intitulado „Diálogo poético do poema Solemnia Verba de Antero de Quental com o poema sinfónico homónimo de Luís de Freitas Branco“ alarga as possibilidades da interpretação dum texto literário juntando à análise literária dum poema de Antero de Quental uma outra possível leitura expressa pela composição musical dum poema sinfónico de Luís de Freitas Branco. Assim as duas expressões da cultura portuguesa se encontram num diálogo para se enriquecerem uma da outra.

No quarto texto intitulado “Mirandês, a Língua da Terra de Miranda e a sua influência na cultura local”, de Petra Svobodová, passamos do diálogo entre a literatura e a música para os reflexos socio-culturais e literários na área de língua. O mirandês, a segunda língua oficial de Portugal, é uma língua minoritária que está em grave perigo de extinção devido ao seu pouco uso natural na comunicação dia-a-dia. Na verdade, são só as manifestações culturais como a música ou a escrita que representam hoje em dia uma das poucas áreas em que a língua é usada. Por outro lado, é preciso dizer que devido à redescoberta da língua estas áreas começaram a florescer, ou seja, há relação de dupla dependência entre a língua e a cultura local. O artigo aponta assim para o facto de que na atualidade o mirandês representa, antes de mais, um dos aspetos de identidade e de herança cultural da zona da Terra de Miranda do que uma língua verdadeiramente falada no contexto da comunicação quotidiana e que o seu papel é, simultaneamente, fundamental, na preservação desta herança cultural.

O último texto de Milan Tichý volta ao campo já mencionado, ou seja, ao campo da música, e à sua forte ligação com a poesia, neste caso a poesia popular. No seu texto, intitulado “Cantoria de repente – poesia oral de improviso”, debruça-se sobre uma das formas mais originais da manifestação musical que são os duelos entre poetas improvisadores. Estes duelos, apesar de serem antes característicos do Nordeste brasileiro do que de Portugal, têm parcialmente origem portuguesa e por isso são considerados típicos representantes da tradição oral e uma manifestação cultural própria a todo o mundo lusófono, provando assim que na cultura lusófona é difícil fazer distinção entre a cultura portuguesa, brasileira ou africana. Ao abordar todos os aspetos de cantoria de repente, o autor põe ênfase na correlação deste género poético-musical com muitas outras esferas artísticas, desde a poesia até à música moderna. Desta maneira prova aquilo que foi declarado como

o objetivo primordial da pesquisa dentro do projeto, ou seja, a evidente e inegável interdisciplinaridade de todas as manifestações culturais.

Esperemos que este livro encontre os seus leitores não só entre os lusitanistas checos mas também no público geral dos falantes da língua portuguesa, interessados no estudo das diversas manifestações culturais do lusomundo.

**TEXTOS E(M) CENA: ALGUNS MARCOS DO TEATRO
EM PORTUGAL (1990 - 2014)**

**TEXTS AND/ON STAGE: SOME MARKS OF PORTUGUESE
THEATRE (1990-2014)**

Maria João Monteiro BRILHANTE

Centro de Estudos de Teatro, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras, Alameda da Universidade
1600-214 Lisboa, Portugal
Email: brilhantemj@gmail.com

RESUMO: O ensaio oferece uma introdução à escrita dramática e ao espectáculo em Portugal, dos anos 90 até hoje. Discute uma selecção de peças e de espectáculos considerados casos interessantes para o entendimento pleno da forma como textos e palco desenvolveram novas conexões num período particularmente rico da produção teatral portuguesa. Mostra a relevância da teatralidade para uma nova perspectiva acerca da escrita de textos a serem postos em cena, assim como a transformação da escrita dramática como resposta à dimensão performativa da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro; Espectáculo; Dramaturgia portuguesa contemporânea

ABSTRACT: This essay aims at introducing the reader to the diversity of playwriting and performance in Portugal since the 90s until today. It discusses a selection of plays and performances as interesting case studies to fully understand how texts and stage have developed new connections in a particularly rich period of the Portuguese theatre production. It shows the relevance of theatricality to a new perspective about writing texts to be staged, as well as the transformation of playwriting as a response to the performative dimension of language.

KEYWORDS: Theatre; Performance; Contemporary Portuguese dramaturgy

Várias foram as transformações sofridas pela escrita dramática e pelos processos criativos no teatro feito em Portugal a partir da década de 90 do século passado. Irei referir-me, nas páginas que se seguem, a obras e autores que considero relevantes justamente pelas suas características temáticas e formais, e a alguns espectáculos que ilustram a diversidade das práticas de escrita e de criação teatral contemporâneas.

Começarei por fazer uma brevíssima contextualização socio-política, enquadrando os campos literário e do espectáculo, tomarei em seguida como

objecto central de inquirição a escrita de teatro, suas características e contingências não deixando, todavia, de lhe acrescentar a vertente do espectáculo.

Talvez possamos no final procurar responder a questões tais como: existe alguma especificidade no teatro que se faz hoje em Portugal? Se sim, em que consiste essa especificidade? Em que medida as condições colocadas à criação em Portugal no final do século passado explicam algumas das características e rumos que tomou essa criação? Como respondem os escritores e os artistas a paradigmas de criação e produção, por um lado, e a ideias de cultura, por outro, que se alteraram nas últimas décadas? Como respondem à permeabilidade das formas artísticas entre si e no mundo global?

Para a discussão trouxe textos de autores contemporâneos jovens, mas com uma actividade de escrita regular – José Maria Vieira Mendes, *Visões Úteis* (pelo par Carlos Costa e Ana Vitorino) e três veteranos, Luiza Costa Gomes, Carlos Pessoa e Jorge Silva Melo. Quanto aos espectáculos, selecionei duas produções recentes: *Três dedos abaixo do joelho* (Mundo Perfeito) e *Até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza* (Vera Mantero). Poderiam, evidentemente ser outros os textos e espectáculos escolhidos, pois a vitalidade do teatro que se vai fazendo, apesar das enormes dificuldades financeiras, constitui um primeiro e importante traço a assinalar.

Seria pretensioso pretender, a partir desta curta amostra, tirar conclusões acerca da relevância cultural do teatro que se escreve e produz em Portugal nestas últimas décadas, nas décadas em que o pequeno país do sul se juntou aos outros do mesmo continente e começou a olhar para si próprio como parte dessa Europa de que havia estado excluído por mais de 40 anos. No entanto, a actual crise política que a União Europeia vive e para a qual, já todos percebemos, não haverá saída pela via económica, obriga-nos a pensar seriamente na importância que o regresso à cultura como motor de (re) conhecimento, de compreensão e de coesão pode ter, para combater a exclusão imposta pelo paradigma económico-financeiro. Em Portugal, apesar das adversidades por que passam escritores e artistas, a resistência e a solidariedade têm permitido continuar a poder contar com a literatura e a arte, esse alimento indispensável para construir uma identidade cultural e para desinquietar a sociedade.

Situação cultural nos anos 90

Dito isto, vejamos então, muito brevemente, o que era Portugal no início dos anos 90.¹ Constituído por uma população de quase 7 milhões de pessoas activas para cerca de 1 milhão e 300 mil idosos e quase 2 milhões de jovens

¹ Informação recolhida em PORDATA, consultado em 3 de outubro de 2014, www.pordata.pt.

até aos 15 anos (19% da população), a taxa de analfabetismo estava ainda nos 11% e cerca de 1 milhão e meio de jovens frequentava a escola até ao 9.º ano de escolaridade, sendo a taxa de abandono escolar de 44%. Era um país conservador com 13,8% de famílias unipessoais (20 anos depois serão já 21,4%), 14,8% de divórcios e apenas 27% de casamentos não católicos, em que 64,7% das famílias tinham habitação própria, ou seja, não arrendada, e a taxa de desemprego estava nos 4%.

A relação desta população com a cultura traduzida em números revela que cerca de 600 mil pessoas assistiam a espectáculos ao vivo e que 8000 frequentavam o cinema, número reduzido se comparado com o das duas décadas anteriores (cerca de 30 000), ainda sem televisões privadas, indústria do vídeo e encerramento maciço de salas. O consumo das famílias em percentagem do PIB mantinha-se em torno dos 65%, a taxa de inflação era de cerca de 12% (hoje 0,27%) e as famílias continuavam a poupar cerca de 15% dos seus rendimentos. Parece ser uma década, após uma grave crise financeira no país nos anos 80, em que os recursos financeiros das famílias aumentam e são usados para o conforto (automóveis, casa própria, aquisição de segunda casa, por vezes, equipamento doméstico, férias no país ou no estrangeiro) e menos para os bens culturais cuja oferta começa, no entanto, a aumentar. De facto os dados mostram o seguinte: na década de 90 contam-se na CETbase 3919 registos de espectáculos de teatro, na década seguinte, já no novo milénio, a oferta sobe para 7509 e de 2000 até dois meses antes do final de 2014, o número desce para 4046.

Desde os anos 80, assiste-se a uma intervenção mais evidente e regular da Secretaria de Estado da Cultura no apoio financeiro às artes, nomeadamente às estruturas de produção teatral. Portugal deixara de ter, após a Revolução de 74, teatro comercial, ou seja, teatro financiado exclusivamente pela receita de bilheteira. Todo o teatro era subvencionado e esta característica começou a ser utilizada pelos governos da ala direita para contestar a independência da produção artística, a subsidiodependência das artes e para evocar os limites da responsabilidade do Estado com a cultura. Do lado dos artistas, defendia-se que, pelo contrário, era o teatro „serviço público“ que estava consignado na Constituição Portuguesa e que a independência do poder económico assegurava a liberdade dos artistas. Esta polémica manteve-se até hoje, com os sucessivos governos de esquerda e de direita a criarem filtros cada vez mais apertados para atribuírem menos financiamento, desinvestindo abertamente na cultura.

A Fundação Calouste Gulbenkian, que criara (1984 – 1989 – 2003) o Serviço ACARTE (Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela arte) no Centro de Arte Moderna, prosseguiu o seu apoio aos artistas, quer ao

nível da sua formação (bolsas, residências no estrangeiro), quer da criação. O ACARTE foi decisivo e acompanhou a abertura do campo artístico português à criação contemporânea em áreas tão diversas como a literatura, a dança, o teatro, a música, a arte da performance, as artes plásticas, as marionetas e o cinema de animação, com especial relevo para a dança e as artes performativas, tendo também formado o gosto do público através de Encontros anuais com a apresentação dos melhores criadores/criações mundiais (Pina Bausch, Jan Fabre, Tadeuz Kantor, Anne Teresa de Keersmaeker, Karine Saporta, Joseph Nadj, Susanne Linke, Marina Abramovic, Wolf Vostell, entre outros) e dos artistas emergentes nacionais (Olga Roriz, Elisa Worm, Vera Mantero, Margarida Bettencourt, Rui Horta, Clara Andermatt). Percebe-se, pois, por que razão, a partir dos anos 90, os modelos artísticos referidos ao texto dramático de matriz aristotélica e à encenação centrada na figura do encenador começam a ser postos em causa simultaneamente na escrita e no espectáculo.

Surtem os primeiros exemplos de uma escrita liberta do padrão dramático e literário, que nasce no interior da própria criação, assumindo-se por vezes como mero guião para acções cénicas. Da mesma forma, jovens actores finalistas da Escola de Teatro e Cinema formados por artistas-pedagogos como João Mota, que se formara ele próprio junto de Peter Brook, como Jorge Listopad, encenador checo exilado em Portugal desde os anos 50, João Brites, artista plástico, fundador e director do grupo o Bando (a celebrar os seus 40 anos de actividade neste momento), criam os seus projectos de teatro e começam a lutar pelo seu espaço no campo teatral. É o caso do Teatro da Garagem em torno de Carlos J. Pessoa que escreve e dirige e de Maria João Vicente que produz e representa, da Sensurround criada pela performer Lucia Sigalho, d'O Olho liderado por João Garcia Miguel, da Casa conveniente que Monica Calle dirige com uma extraordinária coerência artística, do Teatro Meridional fundado por Natália Luiza e Miguel Seabra, que viu reconhecida a sua originalidade ao receber o Prix Europe pour le Théâtre em 2010, entre vários outros projectos, sobretudo centrados em Lisboa e mais tarde no Porto, onde novas escolas de teatro começam também a lançar profissionais para o terreno (Assédio, As boas raparigas, Teatro Bruto etc.). Na dança o mesmo se passa, sobretudo a partir da criação dos Estúdios Coreográficos da FCG, com uma produtividade espantosa, que conduz ao nascimento daquilo que ficou designado por Nova Dança Portuguesa. Na verdade, a completa inexistência de uma tradição de dança clássica em Portugal deixou os então jovens bailarinos livres de modelos e constrangimentos estéticos e artísticos. Têm hoje lugar reconhecido na cena europeia nomes como Olga Roriz, Francisco Camacho, Rui Horta, Vera Mantero, Clara Andermatt.

A internacionalização dos grupos de teatro foi, pelo contrário, mais difícil. Se bem que esses artistas emergentes integrassem nas suas obras traços da pós-modernidade (fragmentação, incompletude, paródia, ruptura de registo e de género, privilégio da performatividade sobre o texto) e revelassem características designadas como pós-dramáticas, como veremos, foram as razões económicas mais do que a barreira linguística, por certo não mais limitadora do que a de teatros oriundos da República Checa, da Polónia ou da Finlândia, que tornaram periféricas as artes performativas „made in Portugal“. A responsabilidade deveu-se aos sucessivos governos que não souberam reconhecer a diversidade e a qualidade de vários dos grupos e artistas para os apoiar convenientemente nas suas possíveis incursões em festivais ou intercâmbios com companhias e teatros de outros países. O financiamento da cultura, sempre entendido não como investimento do Estado mas como despesa, nunca foi suficiente para que a actividade pudesse ser pensada para fora das quatro paredes das salas dos grupos que possuíam salas de teatro, o que era raro. O público, esse, não colocava a fruição artística nas suas prioridades por limitações que decorrem da pobre vivência cultural que existiu durante a ditadura (mereceria aqui destaque uma referência à Revista e ao cinema de propaganda durante os anos 40), da baixa escolarização que só foi erradicada já este milénio, mas que a actual crise económica volta a provocar.

A conquista de um lugar no campo teatral, nos anos 90, foi, por isso, dura e um fosso surgiu entre os jovens criadores e as companhias mais apoiadas pelo Estado devido ao estatuto que haviam adquirido após a Revolução de Abril de 1974 (Teatro da Cornucópia, Comuna, Novo Grupo, Companhia de Teatro de Almada, o Bando). Podemos afirmar que estas tinham criado o „seu“ público, identificável pelo nível de educação superior, pelos recursos financeiros mais elevados e por um posicionamento ideológico à esquerda.

Pelo contrário, a geração teatral de 90, hoje com cerca de 20 anos de actividade, atraiu outro público: mais jovem, menos politizado, mais europeu e já tecnologicamente instruído. Artistas e públicos partilham, neste caso, um mesmo desinteresse pela tradição teatral e uma grande curiosidade pelo que está a acontecer noutras paragens a que estão ligados pela internet e pela facilidade em viajar, fascinados pela hibridização das formas artísticas. A proximidade entre quem faz e quem consome é grande e novas formas de produção e de organização do trabalho artístico surgem, menos formatadas pelo estatuto profissional, pelas regras laborais, pelas hierarquias.

Estes jovens criadores romperam com a herança marcada pelo passado de censura e repressão, bem como pelo isolamento cultural, toda uma herança que tinha determinado na geração anterior, durante o período pós-revolução, as opções de reportório (autores proibidos), mas sobretudo as opções estéti-

cas (teatro épico, teatro do absurdo) e até de funcionamento artístico-laboral (cooperativas de produção) tomadas no teatro em Portugal. Pelo contrário, muitos destes jovens que começavam nos anos 90 situavam-se num espaço aberto, global, sem fronteiras, especialmente as que derivavam de ideias de teatro, politizadas, da geração anterior. A sua visão era cosmopolita e encontravam afinidades electivas mais rapidamente no estrangeiro do que na sua cidade. Para tal contribuiu a entrada de Portugal na Comunidade Europeia, a intervenção modernizadora da FCG, que referi, a facilidade de comunicação entre criações e criadores, sobretudo no espaço europeu e graças à internet. Na minha opinião, o que pode singularizá-los é a interessante ligação que procuraram estabelecer entre o quadro global das referências artísticas que já dominam e a perspectiva muito pessoal através da qual problematizam o seu lugar no mundo e no país. As suas criações desafiam e interrogam a situação, sempre precária e em permanente reconstrução, com que actuam no campo teatral e fazem disso a identidade das suas produções artísticas.

Os anos 90 fazem, portanto, nascer essa nova geração armada de um imperioso desejo de „matar o pai“ na figura do encenador/director consagrado e aparentemente detentor de poder, ou de subverter as regras de criação, impondo produções híbridas, onde o texto dramático deixou de estar no centro, recusando representar o mundo ou transmitir uma mensagem política, inscrevendo nessas produções uma „pulsão“ conceptual, nem sempre bem compreendida pelos públicos conservadores e à espera de „mensagens“ claras. Todos foram e são, vinte anos depois, adeptos da „performance“, do teatro „site specific“, da improvisação e da nova dramaturgia pós-dramática, de uma recusa da auto-complacência na relação com a sociedade e com os públicos, procurando, às vezes desastrosamente, a provocação. Pretendem fazer um teatro diferente daquele entretanto canonizado e reconhecido como „de qualidade“.

Mas é também uma geração perdida nas malhas de uma sociedade neoliberal, que desconfia de discursos hegemónicos vendendo verdades únicas, uma geração que se diz sacrificada para que uma outra lhe sucedesse. Os que hoje tentam concretizar os seus projectos de criação já não alimentam ilusões, são mais pragmáticos nas suas pretensões e aprenderam a pensar as suas investidas num território teatral asfíxiado, sujeito a cada vez maiores constrangimentos financeiros e que vive da generosidade e da compreensão dos teatros nacionais, dos teatros municipais (geridos pelas autarquias), dos festivais (Alcantara), de instituições públicas ou privadas que só se comprometem com a compra de uma ou outra produção, mas não com uma actividade regular e contínua.

É este o historial sobre que assenta o actual teatro feito em Portugal e que explica, por um lado a expansão do acto de reflectir criticamente no interior da própria criação e por outro uma maior atenção dos artistas pela acção dos teóricos e críticos e destes pela criação que acontece à sua volta. Um teatro, seguramente mais inteligente, mais exigente na sua relação com o discurso crítico e teórico, já que são cada vez mais fluidas as fronteiras entre os que criam e os que analisam, e também porque os próprios artistas alimentam um circuito de reflexão, escrevendo, intervindo publicamente, funcionando não raras vezes como meio de legitimação da sua criação. Estão conscientes de que o seu trabalho criativo tem de se escurar num pensamento contemporâneo para o qual querem contribuir. É o caso de Joana Craveiro, mentora do Teatro do Vestido que prepara numa universidade inglesa o seu doutoramento sobre arquivos pessoais e imateriais da memória da Revolução de Abril, criando palestras-performance que vai construindo e apresentando para públicos muito diversos em Portugal e noutros países.

Entre vários exemplos desta terceira geração após a Revolução, que poderia referir, destaco os Visões Úteis (e as suas produções site specific na cidade do Porto, revelando a cidade e as gentes nela escondidas), o teatro Praga (que baseia na improvisação o seu trabalho, raramente partindo de textos ou desconstruindo-os parodicamente através da sua “recriação” cénica), o Teatro Bruto, As Boas Raparigas vão para o céu as más para parte alguma, o Teatro do Vestido, os Primeiros Sintomas, os Cão Solteiro e muitos outros “colectivos” cujos elementos constitutivos vão inclusivamente participando nas produções uns dos outros, partilhando espaços, trabalho e recursos.²

Textos e escrita dramática

Vejamos agora que se passava com a escrita de textos, ou peças de teatro como também chamamos às palavras que estabelecem diferentes relações com a cena: umas vezes antecedem os espectáculos, outras vezes nascem deles e outras ainda, existem à margem da criação cénica. Esta última situação foi a mais frequente antes da Revolução, porque muitos textos eram escritos para „a gaveta“, sabendo que nunca passariam nas malhas da censura para chegarem aos palcos. Foi importante o papel que tiveram alguns textos e alguns autores estrangeiros descobertos após 1974, quer como modelos de escrita, quer pelas modificações que induziram na prática da encenação e a nível artístico em geral. Brecht foi, por essa altura, finalmente encenado,

² Ver sobre estas questões as obras de Vera Borges, *Todos ao palco! Estudos sociológicos sobre o Teatro em Portugal* (Oeiras: Celta, 2001). Cf. também Vera Borges, *O Mundo do Teatro em Portugal: Profissão de actor, organizações e mercado de trabalho* (Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007).

autores importantes como Buchner, Gombrowicz, Genet, Joe Orton, Tennessee Williams, Peter Weiss, Garcia Lorca tiveram a sua estreia também, alargando indubitavelmente os horizontes de toda uma geração de escritores.

Para além dos textos publicados - e a edição de teatro funcionava durante a ditadura como alternativa à encenação de muitos textos proibidos - surge um número muito razoável de textos resultantes da montagem ou da reescrita de outros, assim como adaptações de obras literárias consagradas (romances, mas também poesia) que integraram espectáculos, mas não foram publicados. Esta prática, a par da produção textual a partir da improvisação colectiva, foi muito frequente durante a década de 80 e constitui ainda hoje um procedimento privilegiado junto de muitos jovens grupos de teatro.

Mas escrever em liberdade para um campo teatral em profunda transformação artística tornou-se uma prática estimulante e podemos hoje perceber o impacto que mutuamente exerceram a cena e a escrita nesses anos 90.

Em 1991, *Nunca nada de ninguém* de Luisa Costa Gomes estreou na sala do Centro de Arte Moderna. A autora, conhecida desde a década anterior pelos seus romances, revelou neste texto uma escrita singular que mostrava alguma distância em relação às categorias tradicionais do género dramático e uma capacidade de criar situações e figuras com uma forte ligação ao imaginário colectivo português. Neste texto, era também já notória a sua proximidade com uma ideia de teatro centrada na dimensão performativa da palavra.

O primeiro interlúdio é constituído pelos discursos destas cinco mulheres, discursos curtos, entrecortados de pausas, interrompidos por outros, retomados, abandonados; o que será necessário manter é o fluir das palavras e das histórias. Não há diálogo: as mulheres expõem os seus casos, estão perante o médico, ou amigos, ou autoridades, a quem se confessam e explicam.

PRIMEIRA MULHER Nem sei o que vim cá fazer. Não consigo dormir, vou quase a adormecer e lembro-me e acordo. Lembro-me de tudo, fora o que invento e tudo junto é de mais. Tranquei-me no quarto, não me serviu de nada, ele meteu o pé à porta, foi porrada de meia-noite, fartei-me de gritar que não tinha culpa, que não tinha culpa, mas ele é polícia, para ele toda a gente tem culpa. Deu-me aqui na cabeça, ia-me matando. Tinha eu o quê? Cinco anos, para aí uns cinco anos. *(Pausa)* A minha mãe diz que tenho tendência, que é azar, são coisas que me acontecem, parece que eu as chamo.

...

SEGUNDA MULHER Como as coisas são. Começam por ser pequeninas, depois crescem, estragam-se...O que me aconteceu não é incrível, é completamente normal, passa-se com toda a gente. Mas é o facto de serem as coisas pequeninas, e a bola de neve, e...Eu...comigo é a mania que ele tem de limpar

os pés no tapete quando entra em casa...não é nada de especial...é uma coisa que a mãe lhe ensinou quando era pequeno, sei lá, ficou-lhe aquela de limpar os pés no capacho antes de entrar em casa.

...

TERCEIRA MULHER Eu gostava que me ajudassem. Não sei a quem me hei-de dirigir. É que é o meu marido.³

O texto é composto por três interlúdios e três actos, em alternância, que não seguem a estruturação interna canónica do texto dramático clássico. Trata-se de seis unidades independentes, pelo menos até certo ponto, visto que, de facto, elas não se articulam em torno de uma intriga mas têm em comum um elemento básico: a troca verbal. Na realidade, o tradicional conflito desaparece para surgir em seu lugar a declinação do diálogo como forma mínima da universal relação interhumana.

Curiosamente, o primeiro Interlúdio parece constituído por cinco monólogos que vão alternando entre si, mas verificamos que se trata, na realidade, de diálogos, pois a força ilocutória de cada uma das falas está dirigida para o espectador, em primeiro lugar, mas também, na ficção, para um lugar vazio, um interlocutor implícito que o espectador/leitor pode concretizar imaginariamente através da sua experiência de ser social.

Por outro lado, um procedimento recorrente ao longo do texto consiste em contrastar diálogo e monólogo, criando duas situações de enunciação diferenciadas: a cena do quotidiano “realista” e a cena surrealizante, de estranhamento, que um discurso (por exemplo a citação de um passo da Bíblia) explicitamente citado provoca.

A própria autora, numa didascália antecedendo o 2.º acto, afirma, ainda, o seguinte acerca das suas personagens:

Para o segundo acto são precisos quatro homens e cinco mulheres, que não têm nomes particulares, a não ser em algumas situações (de facto, alguns autonomizam-se e prendem o espectador ao seu caso). Estas pessoas serão designadas por Homens A, B, C, D e Mulheres A, B, C, D e E. Talvez assim se contribua para evitar a tipificação e a psicologização das personagens. Elas são aquilo que dizem em determinado momento, ou pouco mais do que isso.⁴

Não podemos, de facto, falar de personagens construídas a partir de uma tipologia ou de traços psicológicos reconhecíveis. Mas existe muita atenção ao pormenor, como vimos logo no 1.º interlúdio e a categoria dramática da personagem não é anulada, só que não segue o modelo tradicional: em cada voz de mulher expõe-se o estereótipo do discurso feminino. Cada uma re-

³ Cf. Luísa Costa Gomes, *Nunca nada de ninguém* (Lisboa: Cotovia, 1991), 13-15.

⁴ Gomes, *Nunca nada de ninguém*, 73.

presenta o senso comum à volta de determinados temas, motivos e tópicos “politicamente correctos” associados a uma pequena burguesia jovem, que se crê bem pensante. São os discursos e não as personagens com as suas acções que constroem as situações que nunca chegam a construir um enredo.

BOLINHA O que eu adorava era ir para a Alemanha viver uns meses...eles estão a passar um momento ...incrível...

FELÍCIA Detesto os Alemães! Adoro os Ingleses!

BOLINHA Os Alemães são muito eficientes. Tudo o que fazem, fazem bem feito.

FELÍCIA São umas bestas! E são perigosos!

...

FELÍCIA Os Franceses são horrorosos. Olha que estive em Paris umas férias e detestei aquilo. São todos narizes-no-ar, muito snobes, muito racistas. Vi gente a cair na rua de fome e velhos bêbedos a terem ataques e a ficarem roxos e ninguém sequer parava para olhar. Tinha que vir uma carrinha da Polícia...

MARGARIDA São os *clochards*, isso faz parte de Paris, é mesmo assim. Também vi imensos a dormir no *métro*, é como se fosse a casa deles. É melhor do que cá, que os miseráveis têm que dormir na rua e onde calha.⁵

Nenhum dos dois modelos dominantes do teatro do século XX (épico, absurdo) é convocado por esta escrita. Luísa Costa Gomes recria o discurso do senso comum e situações do quotidiano mais banal, mas para nos distanciar deles, oferecendo para tal uma visão das relações interhumanas fragmentada, incompleta, atravessada de momentos surrealizantes e discursos dissonantes.

A linguagem revela-se surpreendentemente viva e enérgica, isto é, deixa de ser, como em muito teatro anterior, exclusivamente suporte de máximas e aforismos, veículo de ideologemas, a que as vozes dos actores conferiam “verdade”, para, pelo contrário, se autonomizar numa pluralidade de registos, onde é sobretudo dominante o trabalho de montagem e reescrita satírica de frases feitas, lugares comuns, slogans, citações de textos de jornais e, sobretudo, de revistas destinadas ao público feminino, fragmentos de discurso tornados insignificantes pela banalização do seu uso quotidiano e de que a autora insiste em exhibir a vacuidade. O registo coloquial do diálogo é obtido através da fragmentação e da elipse, o que tem consequências dramáticas: a incompletude da informação obriga o espectador/leitor a preencher aporias, a reconstruir uma totalidade impossível.

⁵ Gomes, *Nunca nada de ninguém*, 138–39.

OITAVA MULHER Há o problema da Amazónia, o problema do lixo tóxico, o problema da energia nuclear. Para prevenir a catástrofe: fazer muito exercício físico, evitar o colesterol. Beber leite magro. Sobretudo não pensar nas florestas como um todo, mas em *uma árvore de cada vez*. Morre esta, morre aquela. Morre aquele peixe, morre aquela gaivota. Uma gaivota não faz a Primavera.⁶

O título da peça aponta para uma reiterada negatividade. Aparentemente enigmático, ele ganha sentido à medida que vemos desfiarem-se sonhos, desejos não realizados, frustrações, desencontros, desentendimentos, numa terra de ninguém, num pequeno mundo onde as personagens são marionetas que dão voz a discursos estereotipados e impessoais, numa visão mesquinha da realidade. O espaço é, tal como a troca verbal, lugar de mobilidade permanente, mais metafórico do que realista. Exemplo disso são as camas colocadas na vertical, imaginadas pela autora para serem o espaço das trocas (verbais e não só) entre personagens.

(Entretanto o Homem A passa por trás da cama onde estão a Mulher C e o Homem B e entra apressadamente na cama do Homem C, que já acordou e está a olhar para a janela. O Homem A traz uma garrafa e dois copos. Põe a garrafa na mesinha de cabeceira, acende a luz e enche um copo para o Homem C e um copo para ele. Quando o Homem A lho estende, o Homem C olha finalmente para ele.)⁷

Este resvalar do real mais concreto para o irreal ou surreal constitui uma das singularidades da escrita para teatro desta autora. Por isso, desde os efeitos de luz propostos, ao movimento estilizado previsto para as figuras em cena são vários os elementos cénicos/teatrais que o texto propõe como contraponto à banalidade dos discursos e das situações representadas.

Caso bem diferente é o de Carlos Pessoa, ainda que a dimensão surrealizante esteja também presente na sua obra. Constituindo a quarta parte de um conjunto de cinco, todas representadas, em 1997, pelo Teatro da Garagem que o autor fundou e co-dirige e reunidas num livro intitulado *Pentateuco. Manual de Sobrevivência para o ano 2000*, a peça *Escrita da água (no rasto de Medeia)* é um bom exemplo da relação desde cedo estabelecida entre Carlos Pessoa, o teatro e a escrita. É também um dos mais singulares caminhos que têm vindo a ser traçados na dramaturgia portuguesa recente. Convém, antes de mais, referir que até 1998, data da publicação deste *Pentateuco*, os textos escritos por Carlos Pessoa tinham exclusivamente como destino a representação e como destinatários os actores que os iam actualizar em cena. A escrita foi, por conseguinte, desde sempre um acto simultâneo à criação

⁶ Gomes, *Nunca nada de ninguém*, 66.

⁷ Gomes, *Nunca nada de ninguém*, 82.

do espectáculo e, na verdade, apenas mais um dos seus materiais. O seu carácter inacabado, fragmentado e indissociável da realização cénica ainda transparece na montagem textual que é oferecida à leitura: uma sucessão de quadros (estações e cenas são algumas das designações...) sem aparentes ligações entre si, se exceptuarmos a presença de personagens mais ou menos tipificadas e de um pré-texto que é necessário conhecer previamente para que a cumplicidade tenha lugar (a Bíblia no caso d' *O Homem que ressuscitou*, as grandes figuras da cultura ocidental no texto *Desertos*, o mito de Medeia cruzado com a morte amplamente divulgada pela imprensa portuguesa de uma mãe e dos seus filhos em circunstâncias trágicas, nesta *Escrita da Água*, ou Teseu e o Labirinto no caso de *Peregrinação*). Aliás, em *Desertos*, e referindo-se o texto às próprias personagens, a figura do Senhor K, isto é, Kafka, diz o seguinte:

Meus caros amigos, a nossa génese é totalmente absurda e descontextualizada, estamos num deserto, repito, num deserto de referências, onde qualquer traço que se apresente, indiciador de um vínculo, de uma ligação, enfim de uma paternidade...esbarra com a nossa ignorância, com esta horrorosa orfandade...⁸

Todos estes aspectos dessacralizam a escrita, dão-na como mais um gesto no conjunto de acções que visam a criação teatral. A construção de figuras não é determinada por uma fábula de que elas seriam os actantes, mas pela espessura de referências que trazem ao espectáculo, pelo seu vínculo à História ou pelos papéis sociais que desempenham: o Viajante, o Transeunte, o Polícia, o Vagabundo, a Mãe, a Amiga, o Realizador de Cinema...

A verdade é que Carlos Pessoa e o seu grupo, ao invés de companhias geracionalmente próximas, possuem um programa e uma ideia de teatro que confere ao texto uma importância fulcral, mas não enquanto guião ou partitura prévia. O texto, que começa por ser um dos materiais do espectáculo, ganha, quando este desaparece, a função de roteiro para viajar na memória desse mesmo espectáculo. Daí a auto ironia com que Carlos Pessoa se refere à sua própria escrita quando, através da personagem Detractora, em *Desertos*, escreve:

O autor é de uma prolixidade irritante, falta-lhe economia dramaturgica, o rapazote quer falar de tudo! Como se atreve a escrever, acto sagrado, destinado a alguns, não a todos; quem é que ele se julga para nos torturar com a sua lavra tosca e incompreensível?⁹

⁸ Carlos J. Pessoa, *Pentateuco. Manual de Sobrevivência para o ano 2000* (Lisboa: Cotovia, 1998), 99.

⁹ Pessoa, *Pentateuco. Manual de Sobrevivência para o ano 2000*, 98.

São, por estas razões, textos de difícil leitura, desnorteantes, que escapam ao esforço de seguir neles uma única direcção, um sentido prioritário; textos a que parece faltar informação e não são as didascálias ou outros „operadores de legibilidade“ que ajudam o leitor nessa tarefa, antes a memória dos espectáculos que o grupo tem produzido desde o início dos anos 90. É preferível ser ou ter sido espectador para se ser leitor destes textos ou roteiros de espectáculos, como me parece mais justo defini-los.

Apesar de Carlos Pessoa ter vindo a destacar-se, nos últimos anos, pela singularidade da sua escrita e dos textos que produz para o seu grupo de actores, poucas obras se apresentam tão intrinsecamente presas ou ligadas a um imaginário que não é apenas o do seu autor, mas também o do colectivo com o qual trabalha e que alimenta a sua escrita, através de elementos estéticos que vai buscar a outras artes. Eis alguns exemplos retirados de *Escrita da Água*:

AMIGA *Escrita da Água*, no rasto de *Medeia*, esta peça relata circunstâncias decisivas na história de todos nós. (*claquette*) Tal como os Atridas na Antiga Grécia, eles tiveram um destino atroz...

HOMEM DO CINEMA Terrível, horroroso, o pior que possam imaginar!

AMIGA Ainda não me apresentei. Sou uma amiga que testemunhou alguns momentos decisivos desta história; fui uma espécie de confidente activa, embora não tenha conseguido evitar a precipitação dos acontecimentos...

...

AMIGA (*o Pai, a Mãe e as duas crianças, hieráticos e ausentes*) Ei-los, ei-los na cena ganhando nova vida, como os Atridas, um exemplo para a cidade!... O Pai – fica paizinho – é o único sobrevivente, e guarda a memória da tragédia sob a forma de uma fantasia.

HOMEM DO CINEMA O Pai veste-se de noiva. É evidente que não muda de vestido há muito tempo, que o vestido é ainda mais antigo, que o ramo de flores que segura na mão direita está seco; que o coelho que tenta alimentar, é um coelho de brincar e não o poeta Garcia Lorca como ele julga...

...

HOMEM DO CINEMA Grande plano da Amiga, como se auto-intitulou; escarnece do pobre homem...porquê? Reparem, plano de pormenor, que é provável que guarde um rancor inusitado (*pede-lhe que mostre rancor*) pelo facto de o seu amor não ter sido correspondido pelo pobre homem. (...)

PAI Tenho sede, dêem-me água: ÁGUA!

HOMEM DO CINEMA O cenário é esta piscina. Hoje ainda não tinha repa-

rado no cenário, venho aqui todos os dias, e todos os dias é como se fosse a primeira vez que reparo que o cenário é esta piscina; hoje está diferente, está mais suja...Idiota! Não te serve de nada gritar, paizinho, já ouvimos!¹⁰

O que o leitor vai seguindo são „takes“, como se diz em linguagem cinematográfica („claquette“, „falsh-back“ surgem também na peça), fragmentos de um filme em rodagem e da sua preparação caótica, mas não como fingimento ou ilusão de um filme dentro do espectáculo. O que acontece neste texto é a contaminação do teatro pela lógica do cinema. Impossível não pensar em *8 ½* de Fellini ou em *Sunset Boulevard* de Billy Wilder.

O realizador, presente apenas em *Voz-Off*, é comparado ao *deus ex-machina* da tragédia („O Realizador diz, o exibicionista diz, ouçamo-lo, palerma...“) e dele emana um discurso normativo, mas inconsequente do ponto de vista da acção dramática.¹¹

É também ao cinema e particularmente ao melodrama que se vai buscar o desfecho – a fuga de automóvel e o acidente mortal do Homem do Cinema – no entanto, *et pour cause*, apenas narrada pela própria personagem, tal como eram apenas narradas as cenas violentas da tragédia antiga.

Concluindo: Uma história que é, por conseguinte, contada por fragmentos; um espaço simbólico que tem como ponto de partida actos do real (a piscina onde as crianças morrem ou o líquido amniótico para onde simbolicamente regressam no rasto da mãe Medeia) e que se concretizou realmente, através de um espelho de água, no palco; um tempo que é o tempo do sonho, onde as coisas mais díspares co-habitam, e o do cinema que condensa, como no sonho, o passado, o presente e o futuro, eis as traves mestras deste texto e da escrita dramática de Carlos Pessoa para e com o seu Teatro da Garagem: símbolo, sonho, surrealidade.

Essa escrita tem vindo a caminhar para uma progressiva abstracção. Fantasia e absurdo estavam presentes nos primeiros textos, serviam para cortar o registo sério, o discurso „filosófico“ ou moralista. Também aqui (como em Luísa Costa Gomes) encontramos muito humor, mas não sátira: este teatro leva a sério o seu papel de comentar o mundo em que vivemos. O seu maior problema reside em responder à pergunta: como representar o imaginário, como criar a fantasia sem excluir o mundo material da cena?

Para Jorge Silva Melo, encenador, actor, fundador do Teatro da Cornucópia e dos Artistas Unidos, escritor e cronista, o texto é um instrumento político, algo que desde a sua fabricação até à sua realização cénica deve inscrever a actualidade da *polis*. Foi esta sua posição que esteve na origem

¹⁰ Pessoa, *Pentateuco. Manual de Sobrevivência para o ano 2000*, 235.

¹¹ Pessoa, *Pentateuco. Manual de Sobrevivência para o ano 2000*, 256–57.

da criação, em 1995, de *António, um rapaz de Lisboa*, espectáculo emblemático para a história do teatro português, fundador de uma prática teatral original e que marcou uma geração de jovens artistas e espectadores. Emergindo inicialmente de um atelier de escrita colectiva, depressa a necessidade de concretizar as palavras no palco, de encontrar soluções teatrais para certas ideias ou sugestões textuais conduziu à produção de um espectáculo e mais tarde à realização de um filme. À semelhança do que acontece com os textos de Carlos Pessoa, a edição do texto em livro está longe de registar a modernidade da prática, a sua dimensão política (quer no acto de revolver o real durante a escrita, quer no acto de envolver o espectador, mantendo-o numa permanente inquietação) ou, sequer, a eficácia do modelo que inaugurou novos caminhos na criação teatral.

Há um rapaz (o Rapaz da Telepizza) sentado na sala de espera de uma grande empresa. Depois chegam mais dois. Um deles é o Lima.

RAPAZ DA TELEPIZZA Era uma gaja, parecia porreira, trinta anos, bem arranjada, começou a ler a papelada...OUTRO Empresta-me mil paus. LIMA Não recebeste hoje? OUTRO Cheque cruzado, só daqui a uma semana. LIMA ...eu a arder lá com o Fundo Social Europeu...

ANDRÉ...eh, pá! A gaja perguntou tudo...se eu tinha tido outro emprego no ramo, porque é que tinha saído...Eu disse que o armazém tinha falido, ela quis saber porquê...

RAPAZ DA TELEPIZZA ...e o que é que eu fazia, que tipo de trabalho, como é que eu tinha entrado...

ANTÓNIO Moscavide ...Código 3115...

RAPAZ DA TELEPIZZA ...tinha visto um anúncio...

ANTÓNIO ...eu não a cabeí o 12.º...

ANDRÉ ...se eu me drogava...

ANTÓNIO...sim, tenho experiência no ramo...estado civil: casado...sim, tenho experiência no ramo...Rua 23 , n.º 16...Transpiro das mãos, a gaja que não queira estender-me a mão, a gaja que não queira.

ANDRÉ Pus gravata, tenho fato, gravata, fato...

ANTÓNIO ...e agora transpiro das mãos. Nem ouço bem as perguntas que ela me faz. Vim a correr a ver se chegava mais cedo.

RAPAZ DA TELEPIZZA Era porreiro ficar neste escritório.

RAPARIGA COM UM SACO DO CORTE INGLÊS Era porreiro ficar neste

escritório.

ANTÓNIO Rua 23 n.º 16, Moscavide, Código 3115, freguesia da Encarnação...

Silêncio

ANTÓNIO Não que eu espere que paguem muito, mas sempre é uma multinacional e numa multinacional um gajo pode subir, é só esperar, os gajos topam quem tem cuca.

OUTRO RAPAZ Os gajos topam.¹²

Revelando a sua origem de “storyboard”, encontramos cenas breves, que não têm princípio nem fim (ligadas pela técnica do “fondu enchaîné”) e que vão desenhando uma espiral; reconhecemos ainda a repetição de situações ocorridas em tempos diferentes, personagens que dizem em discurso indirecto umas às outras o que o espectador precisa de saber em cada momento (como se de intertítulos de filme mudo se tratasse). E o aspecto, porventura, mais interessante reside na circulação permanente de personagens representando um coro moderno, aquele coro que constitui a multidão com que nos cruzamos na cidade, diariamente. No palco quase vazio, o espaço desenhado pelas luzes não oferece uma cópia do mundo. Todavia, no meio dessa vertigem que é a vida de António em Lisboa, surgem também algumas cenas lentas, demoradas onde uma personagem (quase sempre a mãe) se expande, expõe o sonho da sua vida, o seu medo de viver, a recordação da felicidade passada. Escrita estranha, nela se manifesta, como noutros textos seus contemporâneos, o hibridismo formal e estético da nossa era global e multicultural, a assimilação de modelos teatrais vários (a tragédia, o teatro épico brechtiano, o musical, o melodrama, a *soap opera*), aqui postos ao serviço de uma posição cívica e ideológica e de um olhar constante sobre o real que leva Jorge Silva Melo a afirmar:

“Não pode já haver um teatro dos dias de hoje? Não digo para hoje, insisto que seja de hoje, e desta rua. Goldoni pôs em cena terrinas e chávenas de café, rapé, sombrinhas e cheques. E os gestos com que vivemos nós as nossas vidas não terão o direito de entrar no teatro?”¹³

A apresentação no auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, após meses de trabalho num barracão na margem sul do rio Tejo, local onde, aliás, parte da acção da peça decorre, constituiu um acontecimento no panorama teatral português. De um só gesto, uma diferente maneira de criar um espectáculo surgia um texto que falava da actualidade portuguesa numa linguagem que captava a fala da praça pública - desarrumada, excessiva, “suja”,

¹² Cf. Jorge Silva Melo, *António, um rapaz de Lisboa* (Lisboa: Cotovia, 1995), 56-57.

¹³ Melo, *António, um rapaz de Lisboa*, 9.

por vezes incompreensível - era o centro de uma criação sem cenários e sem “encenação”.

Mais de uma dezena de actores muito jovens e uma veterana, Lia Gama, construíam um painel vivo da sociedade portuguesa. Atravessavam o palco como transeuntes da cidade de Lisboa, gente que vai e vem do trabalho, detendo-se por momentos à nossa frente para mostrar quadros da sua vida anónima, dos seus problemas e aflições (a doença, a pobreza) das suas fraquezas (a droga), dos seus desejos (uma viagem turística a Espanha), das dificuldades (do emprego, de relacionamento na família, na cidade). Possuído por um ritmo vertiginoso, com a ajuda de algumas cadeiras, uma cama e muita roupa usada, o espectáculo criava fragmentos do mundo, mas não representava um mundo organizado, e apesar de falar de Lisboa continha todas as metrópoles. Exemplo de um teatro pós-dramático que começava a invadir, como vimos, a criação portuguesa contemporânea, ganhava aqui uma amplitude que advinha do próprio processo de criação e se tornou traço distintivo dos Artistas Unidos, que viriam a ser constituídos após este espectáculo. O grupo baseou-se na recusa da figura autoritária do encenador, no privilégio concedido ao teatro da palavra contra um teatro decorativo e na centralidade do actor como criador. A escrita com, e a partir, dos actores e da criação cénica tomou de assalto, nestes três casos, os palcos e as páginas do teatro Português, mas outras formas de escrita coexistiram de que estas páginas não podem dar conta.¹⁴

Falemos agora de mais jovens autores, alguns dos quais trilharam os caminhos abertos pelos veteranos. Começemos por uma citação de um deles, de Jacinto Lucas Pires, porque esta me parece paradigmática.

“O teatro é o presente, o “isto” do presente. Exige que se “esteja lá” quando as personagens falam ou fazem alguma coisa.

Falas são acções; movimentos de avanço, recuo, oscultação, revelação; palavras que querem coisas.

...

Uma imagem teórica: a cena como um lugar ao mesmo tempo abstracto e concreto onde há pessoas e dois níveis de matéria: o das coisas-coisas, uma cadeira, uma mesa, uma faca, uma flor; e o das coisas-palavras, uma „cadeira“, uma „mesa“, uma „faca“, uma „flor“.

...

¹⁴ Para uma abordagem global da dramaturgia portuguesa contemporânea consultar: Micael de Oliveira, „Dramaturgia portuguesa contemporânea (1974 - 2004). As textualidades do séc. XXI“ (PhD diss., Universidade de Lisboa, 2012).

Uma cena é feita de pessoas num mesmo espaço num dado momento. A tensão implícita entre dois corpos já é um acontecimento. Uma pré-frase. Pode-se dizer que quase sempre se escreve em cima disso.

...

Teatro escreve-se com sotaque. Por vezes, pode até parecer conversa mole, mas nunca deve soar a coisa neutra. O teatro, digo eu, precisa de muitas línguas da nossa língua,

todas as mil variantes e variações, todas as entoações e deslizes, todas as gírias e frases feitas, toda a estranheza, toda a diferença. Tudo o que for pretexto para a vida.

...

Lição que os actores me ensinaram: a palavra é um acontecimento físico.¹⁵

Convidado a pronunciar-se acerca do que é escrever teatro (e, faço notar, não para o teatro), Jacinto Lucas Pires elabora o seu pensamento em torno de elementos constitutivos da cena: o tempo, as acções em presença, a fala como acção e movimento, as pessoas ou os corpos sobre o palco, a vida e a ficção, a polifonia e o dialogismo, a palavra como elemento físico. Escrever as palavras que integrarão um espectáculo é escrever com a cena, com a vida que acontece em cena. Eu diria que estas notas compreendem, na sua simplicidade, a posição de escrita que vigora de há uma dezena de anos a esta parte, e que alguns destes jovens exercitaram em funções de dramaturgista, integrados em grupos de teatro, aprendendo em cursos de escrita como o DRAMAT pioneiro em Portugal, promovido em 1999, no Teatro Nacional de S. João, no Porto.

Se Lucas Pires nos introduz numa ideia de teatro que partilha com outros escritores da sua geração, é de José Maria Vieira Mendes que pretendo falar, por se tratar de outro belo exemplo de um escritor inserido com sucesso no campo teatral: iniciou-se na escrita com os Artistas Unidos e a oficina de Jorge Silva Melo, em 98, e integra hoje o Teatro Praga, grupo criado em 95. A sua experiência começa com um modo de criação teatral que parte do texto para a cena, ainda que, como vimos, esse texto nasça no vaivém entre mesa e cena, para seguir actualmente uma forma de relação com a criação cénica que está, porventura, mais próxima da tradição dramática alemã.

Inicialmente, a sua escrita, muito influenciada por Pinter, tem as suas raízes num teatro realista mas que subverte a relação especular do mundo empírico com a linguagem e o próprio trabalho de representação, obrigando

¹⁵ Jacinto Lucas Pires, „Notas sobre escrever teatro,“ *Camões. Revista de Letras e Culturais Lusófonas* 19 (Dezembro 2006): 7-12.

o leitor e, por conseguinte, o espectador, a uma errância constante em busca de uma verdade da ficção. De facto, é o regime de verdade do discurso que é posto em causa nos seus textos, como se o que é dito não fosse levado a sério por quem enuncia. Estes discursos inscrevem-se obviamente na linhagem novecentista de uma „crise de sentido“ da linguagem verbal e de uma impossibilidade de comunicação, mas sugerem uma ontologia própria. Apesar disso, estamos perante textos em que a enunciação produz interlocutores que são personagens verosímeis e não absurdas ou tipificadas.

Escolhi o texto *T1*, de 2003, cujo título significa apartamento com duas divisões.¹⁶ Aí descobrimos três jovens rapazes e uma rapariga cujos discursos nos oferecem retratos incompletos, vagos e se conseguimos compreender que tipo de relações existem entre eles, o que dizem não é claro, nem acerca de alguns factos, nem sobre o sentido dos seus actos presentes ou passados. O discurso de uma das personagens, Chico, oscila entre dois registos : humorístico e mentiroso, sem que o texto tome posição ou proponha uma interpretação sobre isso. As frases trocadas abrem pistas que ficam em suspenso, ainda que estejam enraizadas em gestos do quotidiano. Alguns exemplos: a rapariga recebe telefonemas da mãe espanhola e a relação entre elas parece conflituosa, mas isso não tem sequência, não parece relevante; dois dos rapazes parecem ser amigos, mas a conversa deles revela distância e superficialidade; a rapariga e um dos rapazes estão noivos, a oferta de um anel parece selar a sua união, mas o gesto provoca estranheza e dá origem ao fim da relação, sem dramas.

CHICO sai a seguir levantando-se discretamente do braço do sofá. Fecha a porta atrás de si

VASCO Laura.

(Vai acabar de escrever na parede „Laura“ a giz.)

Laura.

(Senta-se e abre a mala. Tira um saco de plástico de dentro.)

Laura. Em cada saco um osso teu que eu roí.

(Abre o saco. Não tem ossos mas os objectos que recolheu no princípio da peça.)

Cada objecto um osso.

(Toca a campainha. Vasco assusta-se.Hesita.)

Laura?

¹⁶ Cf. José Maria Vieira Mendes, *T1 e Se o mundo não fosse assim* (Lisboa: Cotovia, 2004).

(Tocam outra vez. Aproxima-se cautelosamente do intercomunicador.)

Quem é?

Ah. Não é ela. Sou eu, o Vasco. Sobe.

Abre. Carrega em „play“ na aparelhagem: Young Gods, „Our house“.

Quando a música acelera, Alberto, que estava ainda no sofá, atira almofadas, empurra o candeeiro, destrói e deita abaixo o sofá. Fica deitado por baixo dele.

Batem à porta várias vezes. VASCO entra, vindo da cozinha. Pára a música e vai abrir a porta: CHICO. No princípio da conversa, VASCO arruma os objectos do saco pela casa, como se estivesse a redecorar a sua casa ou a ocupar a casa de SARA com as suas coisas. O relógio despertador fica em lugar de destaque em cima da mesa do telefone.

VASCO O que é que te aconteceu?

CHICO Comprei uma raspadinha.

VASCO O braço. A cara.

CHICO Estou com o feeling.

VASCO Senta-te aí.

CHICO É preciso estar no sítio certo. O ambiente certo.

(Reparando na confusão e destruição provocada por ALBERTO)

O que é que se passou aqui? VASCO Como é que fizeste isso?

CHICO O quê? O braço?

VASCO Sim.

CHICO Caiu-me uma parede em cima.

VASCO Uma parede?

CHICO Duma casa. Uma festa. Não interessa. Tive um sonho. O sonho também não interessa. Tive um pressentimento. Acordei às oito da manhã com o pressentimento. Fui comprar uma raspadinha. Não resultou. O ambiente, a casa, estragaram tudo. Por isso é que aqui vim. É esta a casa. A minha já não existe. Acabei com tudo. Pensei que estou num ponto, 'tás a ver, em que compensa tomar decisões, investir. Está aí a estalar. Um gajo sente. É desta. Mas o que é que se passou aqui?

VASCO Estamos em remodelações.

CHICO Ah.¹⁷

O retrato de uma juventude prisioneira de um eterno presente não impede que todos os „velhos“ temas da sociedade ocidental dominem o discurso das personagens: amor, casamento, amizade, trabalho, família. Mas as falas enunciam tudo isso como possibilidade, hipótese vaga que não compromete os sujeitos que as produzem. Chico fala assim do seu trabalho de guarda-nocturno: „ALBERTO Tu agora és guarda-nocturno ? CHICO Já me despedi. Antes sequer de ser admitido. Por mim“.¹⁸

Na verdade, o texto é construído em torno de três acções : circular, encontrar-se, separar-se (não há ainda telemóvel e facebook). O desafio dramático que o autor lançou a si próprio – e propõe aos encenadores – consiste em criar situações num único espaço, habitado à vez pelas quatro personagens, significando desse modo o carácter impessoal de um lugar que é costume considerarmos parte da nossa identidade. Para mais, a circulação entre apartamentos serve para produzir esboços de relações: entre vizinhos, entre amigos, entre noivos. O discurso das personagens segue todas as regras, a sua significação não é posta em causa, mas é incapaz de criar uma qualquer verdade acerca daquelas personagens e das suas vidas. O inexistente conflito, mais uma vez dá lugar a breves confrontos, equívocos. Em movimento perpétuo, tudo é provisório no apartamento estilo IKEA, que as vidas não conseguem personalizar.

Textos e criação cénica

Monstros de Vidro, texto assinado por Carlos Costa e Ana Vitorino, extraído de um espectáculo da companhia Visões Úteis, estreado em 2011, distingue-se claramente do modelo canónico de texto dramático; toma a enunciação e a força ilocutória do discurso como o próprio assunto e acção do texto. Trata-se do registro de um longo processo de criação que Carlos Costa explica deste modo:

No Visões Úteis, os processos de criação de originais são normalmente longos. Desde a definição do tema de partida (que pode andar na nossa cabeça durante anos) até à fixação de um guião final, passamos por meses de colaboração criativa em equipa (...)

É até por esta razão que, ao atribuímos autoria aos guiões finais destas produções – como acontece com a assinatura dos dois textos desta publicação –,

¹⁷ José Maria Vieira Mendes, *T1, Livrinhos de Teatro* (Lisboa: Artistas Unidos, 2004), 59–60.

¹⁸ Mendes, *T1*, 41.

estamos conscientes de que é uma autoria diferente da do dramaturgo que assina a obra que escreveu. Os guiões destes espectáculos foram escritos a pensar não em potenciais leitores mas em nós, ou seja, no particular grupo de artistas que lhes daria (e foi dando) corpo. Foram escritos para fazer sentido enquanto performance, e não enquanto literatura.¹⁹

As explicações de Carlos Costa condicionam, evidentemente, a nossa análise do texto como guião ou argumento/cenário, mas o mais importante é a evidente dimensão performativa (de acordo com a teoria dos actos de fala de Searle) que ele encerra. Arriscamos falar, graças a este exemplo, do processo de criação como um acto performativo, identificar os actos performativos linguísticos e não linguísticos nos enunciados verbais que integram o guião e reconhecer o discurso dramaturgicamente constitutivo de uma performance desaparecida.

Monstros de vidro permite-nos, portanto, ver a performatividade em acção, e se a leitura dificilmente transmite o acto performativo dos corpos e das outras linguagens plásticas (luz, som, movimento) no espaço e no tempo do teatro, somos, apesar disso, capazes de reconhecer o discurso dramaturgicamente nascido dos actos performativos, linguísticos e outros cuja assinatura não se limita à dos nomes na capa do livro (Carlos Costa e Ana Vitorino).

Eis o começo do texto:

MULHER 1 (lendo ao microfone) – Em 2001 o recorde mundial da Maratona é de duas horas, cinco minutos e quarenta e dois segundos. A população mundial é de seis mil milhões de pessoas. Várias moedas europeias começam a sair de circulação. Nasce o Euro. Sílvio Berlusconi é o Primeiro-Ministro de Itália. Em 2011 começa a discutir-se a possibilidade de acabar com o Euro. Em 1931 o industrial Henry Ford previa que em 2011 o sistema económico ia valorizar cada vez mais o ser humano. Em 1980 e 11 de setembro de 2001 o New York Times utilizou a palavra „Monstro“ cerca de duzentas e dezanove vezes por ano. Entre 11 de setembro de 2001 e o tempo presente o New York Times utilizou a palavra „Monstro“ cerca de quatrocentas e dezanove vezes por ano. Em 2001 o governo português incluía um Ministério da Cultura na sua orgânica. Em 2011 o governo português não inclui um Ministério da Cultura na sua orgânica. Em 2002 o recorde mundial da Maratona é batido, passando para duas horas, cinco minutos e trinta e oito segundos.²⁰

Dois mulheres, dois homens, uma Jardineira e a voz off do Monstro (o flautista de Hamelin) são as instâncias do discurso. Com excepção da Jardineira, identificada unicamente através do espaço que ocupa e das acções que execu-

¹⁹ Ana Vitorino e Carlos Costa, *Monstros de Vidro*, in *Cadernos Visões Úteis IV* (Porto: Euedito, 2012), 5.

²⁰ Vitorino e Costa, *Monstros de Vidro*, 15.

tará durante toda a performance, as outras figuras são identificadas pelo género a que pertence o performer, pelas suas falas e pelas acções performadas.

O texto abre justamente com a leitura de um texto que, muito embora seja enunciado por uma voz, não contém qualquer marca do sujeito da enunciação. O texto surge fechado sobre si próprio, constrói o seu próprio sistema de referência, remete para o mundo, mas a partir de uma cabine que isola do mundo. Trata-se de um enunciado pseudo-científico, uma lista de dados que devem ser conhecidos de todos os que querem estar informados, mas encontram nos espectadores (e leitores) os seus destinatários únicos. A leitura é tecnicamente realizada através de um microfone - amplificada, portanto - que mediatiza o processo comunicativo. O uso deste dispositivo para transmitir um discurso não marcado, não modalizado, impessoal, significa que os teatros, lugares das artes vivas podem ser habitados por discursos inumanos, processados por máquinas e disseminados sem controlo: monstruosos, portanto.

Por outro lado, a diversidade de géneros de discurso que integram esta dramaturgia não pretende construir momentos de tensão ou associar essa diversidade a uma correspondente diversidade humana. Revela, talvez, o desejo de produzir uma amostra dos discursos que irrompem no mundo: jornalísticos, científicos, publicitários, didácticos, humorísticos, fantásticos, ficcionais, quotidianos, formais, autobiográficos...entre outros.

Mas é a repetição de certos actos ilocutórios, produzindo uma série ou sequência a partir de material diverso, que me parece constituir um dos instrumentos dramáticos mais bem conseguidos deste projecto.

HOMEM 1 - Hoje vamos trabalhar a duas dimensões (*representa o mundo através do paralelo e meridiano correspondentes ao Mar Aral*). Ampliamos (*apaga e desenha uma secção em branco*): não se vê nada, tudo branco naturalmente, é uma zona desértica. Ampliamos novamente (*apaga de novo e desenha um pormenor ampliado*) e vemos o Mar Aral, mesmo a meio da Grande Rússia, visto de cima. À direita Rostov (*desenha*). À esquerda uma indústria de extracção de sal (*desenha um esquema da indústria de extracção de sal, depois hesita*). Minto, perdão. Esta é a imagem posterior (*apaga desenho da indústria de sal e desenha esquema da indústria de carvão*). Esta é a imagem certa: À esquerda uma indústria de carvão. Bom, esquerda, direita...como diria Einstein, é tudo muito relativo! Deste lado sempre a extracção de carvão, no contexto da indústria pesada da URSS, portanto sem grandes considerações pelo planeta e pela natureza que se deviam submeter às massas e à revolução (*desenha símbolo de foice e martelo*). E agora a rotação do eixo Z (*gira o quadro, que fica na horizontal*): passamos a ter um corte (*desenha um corte*).²¹

²¹ Vitorino e Costa, *Monstros de Vidro*, 53-4.

Vemos, assim, que a performatividade, trabalhando na produção do discurso dramaturgico, manifesta-se particularmente através do agenciamento das acções desempenhadas/performadas pelos actores e dos seus actos ilocutórios, graças a uma eficaz conexão. Vários exemplos poderiam ser dados da manipulação de objectos até ao acto de ilustrar uma apresentação através de desenhos,²² ou à navegação na internet durante o espectáculo em tempo real. O que se procura, na verdade, é a qualidade performativa do acto ilocutório. O guião dramaturgico a que hoje temos acesso, descarnado de corpos e acções, dá-nos palavras ainda repletas de marcas enunciativas, rasto/resto da performance que existiu ou voltará a existir. Por conseguinte, este roteiro ou guião da performance *Monstros de Vidro* recupera e fixa os bastidores da performance desaparecida. Lançam uma nova questão: Como poderão estes textos arquivar dramaturgias de actos físicos, actos de fala ou outros?

Parece fácil de entender a partir do que venho dizendo que o teatro e a performance em Portugal traduzem hoje uma multiplicidade de práticas que tornam muito complexo o estudo das textualidades nelas envolvidas.

Se a lógica da encenação centrada na visão de um único criador – o encenador – ainda está presente nos palcos portugueses, a verdade é que mesmo nesses casos a auscultação do actor, o espaço concedido aos outros agentes criativos e a experimentação a partir do colectivo são cada vez mais praticados, com consequências na forma de abordar o texto ou as palavras. Nesta viagem de aproximação dos textos à cena, seja por se construírem sobre ideias de teatro próprias e mutantes (Luisa Costa Gomes, José Maria V. Mendes e também Jacinto Lucas Pires), seja por se relacionarem com projectos de criação cénica muito singulares (Jorge Silva Melo, Carlos Pessoa, Visões Úteis), dois casos me parecem merecer referência. Existem, também, numa relação intrínseca com a cena, mas relacionam-se com a matéria verbal de maneiras diferentes.

Tiago Rodrigues é actor, encenador, autor e director de uma das mais internacionalizadas companhias portuguesas da actualidade, O Mundo Perfeito e *Três dedos abaixo do joelho* é como se chama o espectáculo de sua autoria que se estreou em 2011 no TNDM II.²³ Parece-me interessante fazer notar o efeito muito especial que produz este espectáculo num teatro de Lisboa que, muito embora não tivesse escapado completamente à acção da censura durante a ditadura, esteve dela um pouco protegido pelo seu estatuto de teatro do Estado. Verificamos que *Três dedos abaixo do joelho*, expressão de um

²² Excerto de *Monstros de Vidro*, consultado em 15 de janeiro de 2015, <http://www.visoesuteis.pt/pt/criacoes/item/440-monstros-de-vidro>.

²³ Tiago Rodrigues será, em 2015, o novo director artístico do Teatro Nacional D. Maria II.

ensor acerca do tamanho a impor à saia de uma actriz, constrói-se a partir de textos dos censores recolhidos no Arquivo Nacional da Torre do Tombo e de cenas de grandes clássicos do teatro universal, produzindo, através do trabalho dramaturgico, um efeito dialógico permanente entre esses textos e diferentes modalidades de enunciação.²⁴ É como se Tiago Rodrigues e os dois actores (Isabel Abreu e Gonçalo Wadington) trabalhassem para encontrar como dizer, no Portugal de hoje, aqueles textos que no passado tiveram os seus registos, tons e enunciadores próprios. Dizer a chorar, dizer a declamar, dizer a interpretar, dizer a satirizar, dizer a recusar são vários dos modos de enunciação encontrados pelos actores para materializar e nos passar aquelas abjectas palavras.

O que constatamos em cada acto ilocutório é a citação de um enunciado acompanhado de um comentário produzido não por palavras, mas pela performance do actor. Nesse momento, os actores tornam-se uma espécie de ventrilocos que dão voz a discursos que nunca anteriormente haviam sido lidos ou ouvidos publicamente. Trata-se, portanto, de um notável exercício de criação de um espectáculo a partir de discursos autoritários que são desconstruídos (como por exemplo, num violento discurso contra o corpo das mulheres-actrizes que é acompanhado da inscrição, pelo seu parceiro, de sinais e palavras com baton no corpo da actriz Isabel Abreu).

Ao tornarmo-nos interlocutores – os actores falam directamente para nós a maior parte do tempo – dos seus actos de fala, somos forçados a reagir e é muitas vezes pelo riso que nos distanciamos ou comentamos a violência dos discursos e das acções. Há que sublinhar, mais uma vez, até que ponto essa violência tem correspondência no desempenho dos actores, primeiro através do jogo paródico e da sátira e na parte final através da sobriedade e da atitude testemunhal que os dois actores assumem perante os próprios discursos pronunciados.

Como afirma Micael de Oliveira, „as últimas criações de Tiago Rodrigues (...), têm tido como premissa reconfigurar e recontextualizar, com a linguagem teatral e performativa, elementos pertencentes ao real, ao espaço público, à nossa História colectiva, ao nosso *habitat* socio-político“.²⁵ No caso desta criação (mas também no espectáculo mais recente intitulado *Bovary*), escrever consiste em tornar viva a letra morta, em fazê-la encontrar-se com as vozes e os corpos dos actores que as tornarão actuais.

²⁴ Excerto de *Três dedos abaixo de joelho*, consultado em 15 de janeiro de 2015, www.youtube.com/watch?v=QlqAr23Ao_M.

²⁵ Micael de Oliveira „Dramaturgia portuguesa contemporânea (1974-2004). As textualidades do séc. XXI“ (PhD diss., Universidade de Lisboa, 2012), 157.

O exemplo mais „radicalmente“ performativo do trabalho com as palavras que guardei para o fim é o de *Até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza*, (verso do poeta Herberto Helder in Lugar II), espectáculo criado pela performer Vera Mantero em 2006, em Brest.²⁶

Aquilo de que se trata, desde os primeiros momentos da performance, é da questão do silêncio e da imobilidade e do como daí se extrai a linguagem articulada e o movimento. A passagem ao movimento e à enunciação articulados associa a ideia de acontecimento ao acto único de produzir um discurso. Neste caso, parece que o trabalho de dramaturgia visou colocar sob os nossos olhos uma máquina humana de repetição, situada num espaço quase vazio dominado por um improvável meteorito; máquina que trabalha por anáfora e aliteração, construindo uma coralidade levemente dessincronizada, emitindo reverberações, silabizações de palavras e sons de que nos servimos para a comunicar. O acto de enunciação a que se resume toda a performance conta com seis performers, sentados e limitados nos seus movimentos. Produzirão uma partitura verbal em que, para além do jogo com o sentido e o não sentido do discurso (numa cumplicidade com o espectador a quem se dirige frontalmente), é posta em evidência a materialidade sonora do acto de fala.

Toda uma panóplia de efeitos sonoros e articulatórios da fala humana constrói a expressão do esforço, das dificuldades, dos desvios, dos sucessos, dos convencionalismos da comunicação. A performatividade da fala constitui, deste modo, ao mesmo tempo o instrumento, o tema e o programa subjacente a esta performance de Vera Mantero. Não existe nenhuma possibilidade de registar num impresso o fluxo verbal que a performance encerra. A literatura não poderá, portanto, chamar para o seu seio este „texto“. E, no entanto, trata-se de um espectáculo em que as palavras são fulcrais. Mais uma vez, se percebe o grau de produtividade das figuras de escrita e de composição com as palavras na recente criação teatral portuguesa.

Já vai longo este texto e não tenho verdadeiramente uma conclusão a propor. O meu objectivo era dar a conhecer textos e espectáculos que participam deste tempo novo em que o teatro português concede a si próprio toda a liberdade para multiplicar formas, temas e, sobretudo, para fazer coincidir numa enunciação partilhada todas as linguagens envolvidas no processo criativo. Pretendia mostrar a produtividade da cena como lugar de criação: um texto exilado da cena, durante a sua escrita, ou que ignora o trabalho dramático na concepção da criação cénica já não é possível. Perguntar-me-

²⁶ A performance inteira *Até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza*, consultado em 15 de janeiro de 2015, <http://www.orumodofumo.com/artists/work/work.video.php?artistID=3&workID=64&type=project&status=current>.

ão se existem ainda textos de teatro escritos longe dos palcos e a resposta é afirmativa, mas os seus autores sabem que essa condição não tornará esses textos mais ou menos representáveis como se pensava no passado. O palco como lugar que se apaga por detrás da enunciação do autor pertence à história do teatro. Câmara de reverberação de múltiplas vozes, o palco acolhe os discursos, os corpos que os produzem bem como todos os instrumentos e dispositivos que fazem parte do nosso mundo.

Creio ser este - olhar o real de hoje - o traço mais marcante de uma dramaturgia como a portuguesa que, saída de uma violenta opressão, de uma absoluta necessidade de usar toda a espécie de disfarces (formais e temáticos) e de recorrer a assuntos da história de Portugal para sobreviver, ousa agora inventar discursos e acções do mundo para serem postos em cena. Mas estas diversas orientações ou caminhos da escrita de teatro que procurei aqui evidenciar possuem, talvez, um denominador comum: abdicaram de „ensinar“ ao espectador o sentido do real (em tempos como os nossos, a relatividade e a negociação das verdades domina a nossa percepção da vida) e insistem em convidá-lo a olhar, com persistente estranheza, a banalidade, os estereótipos, a violência, o sofrimento, a ausência de sentido presentes nos fragmentos/estilhaços do mundo representado. As respostas para as nossas perguntas iniciais podem talvez resumir-se a isto.

BIBLIOGRAFIA

- Até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza.* Consultado em 15 de janeiro de 2015. <http://www.orumodofumo.com/artists/work/work.video.php?artistID=3&workID=64&type=project&status=current>.
- Borges, Vera. *O Mundo do Teatro em Portugal. Profissão de actor, organizações e mercado de trabalho.* Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007.
- Borges, Vera. *Todos ao palco! Estudos sociológicos sobre o Teatro em Portugal.* Oeiras: Celta, 2001.
- Brilhante, Maria João. „Teatro e Literatura.“ In *O Concerto das Artes*, org. Kelly Basílio, Mário Jorge Torres, Paula Morão, e Teresa Amado, 457-481. Porto: Campo das Letras, 2007.
- Carlson, Marvin, ed. *Western European stages. Special issue Theatre in Portugal* 18:1 (winter 2006). Acessado em 15 de janeiro de 2015. <http://www.scribd.com/doc/221255565/WES-18-1-Final#scribd>.
- Danan, Joseph. *O que é a dramaturgia?* Évora: Editora Licorne, 2010.
- Fadda, Sebastiana. “Dramaturgia portuguesa actual: uma firme vontade de existir.” In *Texto e imagem: estudos de teatro*, org. Maria Helena Werneck, e Maria João Brilhante, 142-169. Rio de Janeiro: 7LETRAS, 2009.

- Melo, Jorge Silva. *António, um rapaz de Lisboa*. Lisboa: Cotovia, 1995.
- Melo, Jorge Silva. *Século passado*. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.
- Mendes José Maria Vieira. *T1*. Livrinhos de Teatro. Lisboa: Artistas Unidos, 2004.
- Mendes José Maria Vieira. *T1 e Se o mundo não fosse assim*. Lisboa: Cotovia, 2004.
- Monstros de Vidro*. Consultado em 15 de janeiro de 2015. <http://www.visoesuteis.pt/pt/criacoes/item/440-monstros-de-vidro>.
- Oliveira, Micael de. "Dramaturgia portuguesa contemporânea (1974-2004). As textualidades do séc. XXI." PhD diss., Universidade de Lisboa, 2012.
- Pais, Ana. *O discurso da cumplicidade*. Lisboa: Edições Colibri, 2004.
- Pires, Jacinto Lucas. "Notas sobre escrever teatro". *Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 19 (Dezembro 2006): 7-12.
- PORDATA. Consultado em 3 de outubro de 2014. www.pordata.pt.
- Pygmalion*. *Revista de teatro general y comparado. Perspectivas sobre el teatro en Portugal en el siglo XXI* 6 (2014).
- Sarrazac, Jean-Pierre. *O outro diálogo. Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Évora: Editora Licorne, 2011.
- Três dedos abaixo de joelho*. Consultado em 15 de janeiro de 2015. www.youtube.com/watch?v=QlqAr23Ao_M.
- Vitorino Ana, e Carlos Costa. *Monstros de Vidro*. In *Cadernos Visões Úteis IV*. Porto: Euedito, 2012.

QUE VIAGENS, QUATROCENTOS ANOS DEPOIS? WHAT JOURNEYS, FOUR HUNDRED YEARS AFTER- WARDS?

Alcides Manuel Drogue MURTIHEIRA

Centro de Língua Portuguesa – Camões, Instituto de Românicas da Universidade
de Viena Garnisongasse 13, 1010 Viena, Áustria

Email: alcides.manuel.drogue.murtinheira@univie.ac.at

RESUMO: Quando se assinalam 400 anos sobre a publicação de *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, e quando se assiste a uma nova vaga de emigração na sociedade portuguesa, coincidente também com a presença ainda significativa de imigrantes em Portugal, é talvez o momento de nos debruçarmos sobre o tipo de viagens descritas em obras literárias mais recentes, isto é, do séc. XX e já do séc. XXI. A partida para o continente americano nos anos 20 e 30, em viagens longas e desconfortáveis, a saga dos bacalhoeiros, em que a viagem representa parte de um trabalho duro, a emigração clandestina para França na década de 60 ou a vinda dos refugiados das ex-colónias portuguesas em África, em meados dos anos 70, são ilustradas em exemplos mais recentes desta literatura de viagem e de viagens. Aliás, quando também se comemora o 40.º aniversário da Revolução do 25 de Abril, que teve na descolonização uma das principais consequências, vale a pena atentar no facto de nos últimos anos terem enfim vindo a público, de forma mais consistente, livros que relatam, de modo muitas vezes mais factual que ficcional, as experiências dos chamados „retornados“, de certo modo igualmente imigrantes, protagonistas de uma „peregrinação“ / viagem de sentido contrário à narrada por Fernão Mendes Pinto.

PALAVRAS-CHAVE: viagem; emigração; exílio; bacalhoeiros; censura; descolonização; retornados; discriminação; integração; memórias

ABSTRACT: Four hundred years after the first edition of Fernão Mendes Pinto's *Peregrinação*, now that Portuguese society is facing a new wave of emigration, coincident with the still relevant presence of immigrants in Portugal, it is perhaps time to have a look at the kinds of journey described in more recent literary works, i.e., from the 20th and already from the 21st centuries. The long uncomfortable journeys to the American continent in the 20s and 30s, the cod fishing expeditions to the Northwest Atlantic (when the very journey meant hard work), the illegal emigration to France in the 60s or the mass influx of refugees from the former African colonies in the mid 70s, have been portrayed in the most recent examples of travel/journey literature. In the year of the celebrations of the 40th anniversary of the 25th April Revolution, one of whose consequences was the decolonization, it is actually worth taking into account that in recent years a considerable number of books has finally been published

relating, often in a more factual than fictional way, the experiences of the so-called *retornados*, who could/can also be seen as immigrants and who, somehow, made a reverse journey when compared to Fernão Mendes Pinto's voyage.

KEYWORDS: journey; emigration; exile; (cod fishing) expeditions; censorship; decolonization; *retornados*; discrimination; integration; memoirs

O ano de 2014 marca a passagem de quatro séculos sobre a publicação do que poderá ser considerado um dos primeiros exemplos de literatura de viagens ou, talvez mais apropriadamente, de narrativa de viagem: *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto. Do autor pouco se sabe, além daquilo que ele próprio conta sobre si mesmo na obra. Terá nascido no fim da primeira década do século XVI, foi para Lisboa ainda criança e, procurando uma vida melhor (a que se achava com direito dada uma origem social mais elevada do que a existência servil que levava na capital deixava transparecer), embarcou para a Índia em 1537. Vinte e um anos de uma vida agitada levá-lo-iam até à China e ao Japão e seriam descritos na obra que lhe deu uma fama póstuma não isenta de polémica, dado realidade e ficção se combinarem nem sempre da forma mais clara. Foi já algum tempo depois do regresso a Portugal, em 1558, e de se ter radicado em Almada, onde desempenhou cargos em obras assistenciais, que terá iniciado a tarefa de passar a livro as experiências vividas e testemunhadas no Oriente. Tê-lo-á redigido ao longo dos anos 70 do século XVI e deixou explícito na primeira página que constituiria uma herança para os seus descendentes (que viriam a ser duas filhas), de modo a que pudessem ter conhecimento das dificuldades por que passara para fugir à miséria:

Mas por outro lado, quando vejo que do meio de todos estes perigos e trabalhos me quis Deus tirar sempre a salvo e pôr-me em segurança, acho que não tenho tanta razão de me queixar de todos os males passados, quanta tenho de lhe dar graças por este só bem presente, pois me quis conservar a vida para que eu pudesse fazer esta rude e tosca escritura que por herança deixo a meus filhos (porque só para eles é minha intenção escrevê-la) para que eles vejam nela estes meus trabalhos e perigos da vida que passei no decurso de vinte e um anos, em que fui treze vezes cativo e dezassete vendido, nas partes da Índia, Etiópia, Arábia Feliz, China, Tartária, Macáçar, Samatra e outras muitas províncias daquele oriental arquipélago dos confins da Ásia, a que os escritores chins, siameses, guéus, léquios, chamam em suas geografias a pestana do mundo, como ao adiante espero tratar muito particular e muito amplamente.¹

¹ Fernão Mendes Pinto, *A Peregrinação* (Lisboa: Seara Nova Editorial Comunicação, 1979), 3.

Só em 1614, cerca de trinta anos após a sua morte, que se supõe ter ocorrido em 1583, a obra chegaria a um público mais vasto, ao ser publicada pelo editor flamengo Peter Craesbeeck, um dos percursores da tipografia em Portugal.

A saída do país em busca de melhores condições de vida, os perigos inerentes a viagens longas e o desejo de deixar para a posteridade experiências vividas na primeira pessoa marcam também alguns dos mais interessantes exemplos de narrativas de viagem dados à estampa num tempo mais recente.

Se Fernão Mendes Pinto se mostrou intrépido (ainda que mais anti-herói do que herói) nas suas deambulações pelo continente asiático, o que dizer de um jovem (seria, no fundo, mais adequado dizer-se „de uma criança“) de 12 anos que, sozinho, sem família nem conhecidos, partiu em 1910 para o Brasil? Foi o caso de Ferreira de Castro (1898 - 1974), que passou a adolescência a trabalhar num seringal na Amazónia, numa época em que a extração de borracha era um dos pilares da economia brasileira. Em 1919, após estadas em Belém do Pará, no Rio de Janeiro e em São Paulo, regressou a Portugal e encetou uma bem-sucedida carreira como jornalista e romancista. Embora tenha uma obra profícua, são precisamente dois livros sobre emigração que o afirmam como escritor de grande talento (*Emigrantes*, de 1928, dá-lhe esse reconhecimento), um dos romancistas portugueses mais traduzidos para outras línguas (*A Selva*, de 1930, por onde perpassam diversos momentos inequivocamente autobiográficos, é ainda hoje um dos romances com maior número de edições internacionais). Apesar de os contextos temporal e geográfico serem substancialmente diferentes e de as obras serem completamente distintas, em *Emigrantes* (em que à viagem da emigração para o Brasil se juntam a de regresso à aldeia portuguesa e a sensação da personagem principal de não pertencer a um espaço nem a outro e partir, por fim, rumo a Lisboa, como se de uma nova emigração se tratasse) e n' *A Selva* (em que, não obstante o protagonista partir para o Brasil no ano em que Ferreira de Castro voltou e ser mais velho do que o autor quando para lá embarcou, são óbvias as descrições de experiências por este vividas) há aspetos que remetem para a obra de Fernão Mendes Pinto: a admiração perante paisagens naturais bastante diferentes das portuguesas (e europeias), o respeito por indivíduos e grupos coletivos com hábitos distintos e a denúncia de situações de exploração do ser humano que, séculos depois e em latitudes tão díspares, ainda se mantinham: „O Andes transpunha a barra com o seu carregamento de carne humana, exausta, quase morta, que a América devolvia à Europa

- homens que dir-se-ia estarem a mais no mundo e se arrastavam pelos dois hemisférios, como se fossem o refúgio de outros homens".²

Menos (re)conhecido do que Ferreira de Castro, cujo romance *A Selva* integra, por exemplo, o Plano Nacional de Leitura, Joaquim Paço d'Arcos (1908 - 1979) é um escritor hoje praticamente esquecido, apesar de ter uma vasta produção - em prosa, poesia e teatro - e estar traduzido, por exemplo, em castelhano, italiano, francês e finlandês. Um posicionamento político muito próximo do Estado Novo explicará talvez o quase silêncio a que a sua obra tem sido votada nas últimas décadas. Desde criança que viveu em diferentes continentes (além de Lisboa, residiu em Angola, Macau, Moçambique, França e Brasil) e o sentimento de a viagem ser também uma peregrinação interior (igualmente bastante visível na obra de Fernão Mendes Pinto) pode ser encontrado em *Diário dum Emigrante*, um romance-diário que, entre outros, traz como elemento original o facto de o protagonista pertencer à classe média e de a emigração não constituir uma necessidade de melhoria das condições económicas, como quase sempre acontece. Em São Paulo, Pedro Manuel (personagem a que Joaquim Paço d'Arcos voltará numa obra posterior, *Amores e Viagens de Pedro Manuel*) permite-se algum tempo de ociosidade e, não singrando como comerciante de antiguidades, começa a trabalhar como jornalista. Não se está, pois, perante o exemplo típico da diáspora portuguesa, mas não deixa de ser interessante acompanhar as tentativas de integração de quem, à partida, estaria num terreno mais confortável do que a maioria dos emigrantes:

Há mês e meio que habito um mundo novo, diferente de todos os que anteriormente habitava, e não soube ainda anotar, nem sequer sintetizar, em poucas palavras, as reações sofridas, as impressões colhidas e os juízos formados. Foi porventura demasiadamente brusca a transição? Não tombei de muito alto em muito baixo, porque não só não pairava alto como talvez nem tenha descido. Mudei de modo de vida, simplesmente.³

Quase nos antípodas da viagem (e dos seus motivos) relatada por Joaquim Paço d'Arcos estão as experiências, de igual modo fictícias, mas bastante realistas, contadas por José Rodrigues Miguéis (1901 - 1980) no livro de contos *Gente da Terceira Classe*, em que, nalguns casos, o termo „emigração“ se pode substituir por „exílio“. O próprio José Rodrigues Miguéis, mais do que emigrante, era exilado nos Estados Unidos, para onde foi em 1935 devido à incompatibilidade entre os seus ideais republicanos e o regime autoritário vigente em Portugal a partir de 1926. Uma vez mais se adequa a designação

² Ferreira de Castro, *Emigrantes* (Lisboa: Guimarães Editores, 1980), 255.

³ Joaquim Paço d'Arcos, *Diário dum Emigrante* (Lisboa: Guimarães Editores, 1955), 34.

de „narrativa de viagem“, já que o decorrer da mesma ganha maior importância do que as vivências no destino final:

É preciso ter viajado num destes transatlânticos para se fazer uma ideia das fronteiras que separam os homens e as classes. Mesmo dentro duma casca de noz. E somos poucos, aqui, não mais de cinquenta: que faria se fôssemos os duzentos ou quatrocentos da lotação, só Deus sabe, amontoados na imunda gafaria que é a terceira dos emigrantes...⁴

Um dos contos, „O Viajante Clandestino“, consegue até „amenizar“ a descrição ora citada, quando relata a odisseia de um africano (nada o identifica, mas presume-se que o seja), que faz toda a viagem escondido no porão de um cargueiro que se dirige de África até Baltimore, ou seja, em condições ainda piores que as da terceira classe de um navio de passageiros.

A ligação entre os portugueses e o mar é conhecida e não é surpreendente que esteja presente em áreas tão distintas como a literatura, a pintura ou a gastronomia. Quando se fala em culinária portuguesa, inevitável e quase imediatamente se referem o bacalhau e as inúmeras maneiras de ser confeccionado. Muitas são também as variedades deste peixe, tendo-se como mais saborosa a que se designa por *gadus morhua* e é mais comumente conhecida como bacalhau-do-atlântico. O „atlântico“ a que o nome da espécie se refere é o Atlântico Norte, entre o Canadá e o Mar da Noruega. Os portugueses dedicaram-se à pesca do bacalhau do século XIV até ao último quartel do século XX, quando os acordos sobre as águas territoriais retiraram à atividade o lucro económico de que tinha usufruído anteriormente. Em épocas em que não havia meios audiovisuais capazes de retratar com autenticidade a verdadeira odisseia dos pescadores envolvidos em jornadas que os levavam a locais com temperaturas muitos graus abaixo de zero, esperando-se que voltassem com suficiente peixe para satisfazer as necessidades gastronómicas de parte considerável do país, a saga dos que tripulavam os navios bacalhoeiros permanecia apenas no conhecimentos dos próprios e dos que lhes eram mais próximos. Não havia quem os acompanhasse nessas jornadas que lembravam as viagens com destino de emigração ou exílio. Estava-se, no entanto, perante viagens motivadas pelo trabalho e que, mesmo no século passado, podiam chegar aos oito meses. É também em meados do século XX que a frota bacalhoeira passa a dispor de assistência médica. Em 1957 e 1958 duas campanhas contaram com um escritor como médico: o psiquiatra António Martinho do Rosário (1920 –1980) era também o escritor Bernardo Santareno, pseudónimo com que começara a assinar livros de poesia em 1954.

⁴ José Rodrigues Miguéis, *Gente da Terceira Classe* (Lisboa: Editorial Estampa, 1990), 11.

Será, porém, como dramaturgo que se salientará, com peças frequentemente polémicas, tendo em conta que a maioria foi escrita numa época de censura, mas que conseguiram ser quase todas representadas em palcos portugueses. Menos conhecido é o volume de narrativas *Nos Mares do Fim do Mundo* (1959), em que procurou registar para a posteridade não só episódios da vida pesqueira a que tinha assistido, como também uma plêiade de histórias contadas por pescadores e com eles passadas em campanhas anteriores:

Nos Mares do Fim do Mundo foi, em grande parte, escrito a bordo do arrastão David Melgueiro, na primeira campanha de 1957, a primeira também em que eu servi na frota bacalhoeira portuguesa, como médico. Mas depois desta, tomei parte numa segunda, em 1958, agora a bordo do Senhora do Mar e do navio-hospital Gil Eannes, em que assisti sobretudo aos barcos de pesca à linha: assim pude, de facto, conhecer, por vezes intimamente, todos os aspetos da vida dos pescadores bacalhoeiros portugueses, em mares da Terra Nova e da Gronelândia, e completar este livro.⁵

Faltou „um Bernardo Santareno“ aos milhares de emigrantes que clandestinamente atravessavam a fronteira para rumarem a França nos anos 60 e no início da década de 70 do século passado. Não se podia, compreensivelmente, esperar que se fizessem acompanhar de alguém mais letrado que pudesse registar para sempre em literatura essa outra saga que foi a emigração „a salto“, num período marcado por grande pobreza no interior do país e também pela Guerra Colonial (iniciada em 1961 em Angola e depois com frentes de combate na Guiné-Bissau e em Moçambique), que levava a que a maioria dos jovens do sexo masculino tivessem de integrar as tropas portuguesas em África ou abandonar o país clandestinamente. A razão para haver uma emigração „a salto“ também por parte de outros setores da população (homens mais velhos e mulheres) prende-se com o facto de o regime pretender incentivar a ida de colonos para as províncias ultramarinas (nome então dado às colónias africanas), a fim de as mesmas se desenvolverem, o que – é forçoso reconhecer – aconteceu sobretudo nas principais cidades de Angola e Moçambique, onde a guerra não se fazia verdadeiramente sentir. Sair de Portugal para procurar melhores oportunidades de vida noutros países era visto como uma traição, dado considerar-se oficialmente que as províncias ultramarinas proporcionavam em pleno essas oportunidades.

Naturalmente que quem passava pela experiência de levar dias calcorreando estradas até França (por estranho que hoje possa parecer, nem sempre era possível o uso de transporte e mesmo uma simples troca de impressões em público na própria Espanha poderia ser problemática, visto a Guardia

⁵ Bernardo Santareno, *Nos Mares do Fim do Mundo* (Lisboa, Nova Ática, 2006), 3.

Civil cooperar com a polícia portuguesa) contava a outros aquilo por que tinha passado, mas a literatura pouco guardou dessas experiências. Uma das poucas exceções veio de quem talvez não se pudesse esperar. Nita Clímaco, de seu verdadeiro nome Maria da Conceição Clímaco Tomé, era correspondente em França de vários órgãos da imprensa portuguesa, escrevendo sobretudo sobre os nomes famosos da música e do cinema francês dos anos 60. Desconhecem-se hoje dados biográficos básicos, mas sabe-se que escreveu alguns romances nessa década, sempre em edição de autor, e que pelo menos dois deles foram proibidos pela censura: *Falsos Preconceitos* (1964) e *Pigalle* (1965). Em 1967 publicou *A Salto*, que, apesar de uma descrição bastante verídica dessa longa jornada até França apoiada por um passador (alguém que residia na região fronteiriça e sabia como se evitar a vigilância dos polícias), e de mostrar as condições de vida miseráveis nos *bidonvilles* (bairros da lata construídos por imigrantes nos arredores das grandes cidades francesas), obteve permissão dos censores:

Num português intercalado de palavras espanholas e francesas, o passador que esperava monotonamente todas as semanas – se não todos os dias – o grupo de emigrantes clandestinos, explicou que teriam de seguir a pé, por montes, florestas e vales, cerca de 12 quilómetros, em direção a Baiona, onde encontrariam o camião que os levaria a Paris.⁶

Voluntária ou involuntariamente, a autora acabou por contribuir para essa boa vontade dos censores ao fazer o seu emigrante clandestino voltar a Portugal, frustrado com a experiência num *bidonville* da capital francesa:

Não penso voltar, porque aqui está-se melhor. Lá em França a vida nem para todos é boa. São mais aqueles que passam fome e miséria – como eu passei – do que os que conseguem pôr dois patacos de lado. Um homem sozinho, que não tenha família, ainda se consegue governar e juntar uns francos. Os que foram com as mulheres atrás, trabalhando elas como criadas ou mulheres-adias, desses também ninguém deve ter pena. Mas quando um tipo como eu deixa aqui a família e se empenha para ir para França, convencido que parte para desenrascar a vida, depressa se convence que aquilo não é nenhum paraíso.⁷

A temática da passagem clandestina da fronteira está também presente noutras obras, surgidas já depois da abolição da censura, uma das consequências imediatas do golpe militar de 25 de Abril de 1974, que devolveu a democracia ao país: *Cinco dias, cinco noites*, de Manuel Tiago, pseudónimo literário do mítico secretário-geral do Partido Comunista Português Álvaro Cunhal

⁶ Nita Clímaco, *A Salto* (Lisboa, Paris: edição de autor, 1967), 79.

⁷ Clímaco, *A Salto*, 81.

(1913 – 2005), e *Eis uma história*, de Olga Gonçalves (1929 – 2004), publicados respetivamente em 1975 e 1992, abordam-na com realismo e qualidade literária. No entanto, o romance de Nita Clímaco – mesmo com o final não completamente feliz, mas de resignação (com o qual, há que admitir, também terá havido alguns emigrantes a identificar-se) – retrata como nenhum outro a crueza não só da viagem como da vida no destino emigratório. Muitos emigrantes desta época reconhecem que os *bidonvilles* eram piores do que o local donde haviam partido, mas que suportavam essas condições de vida por acreditarem que seriam temporárias e que haveriam de, num futuro próximo, viver melhor do que em Portugal, o que, em geral, acaba realmente por suceder.

Outra das consequências do 25 de Abril, consignada no programa do Movimento das Forças, foi a descolonização. Fora sobretudo nos anos 50 e 60 que se havia incentivado a ida, em especial para Angola e Moçambique, em viagens a bordo de navios-paquete, de colonos provindos das zonas mais pobres de Portugal Continental (a chamada „metrópole“). Claro que a África atraía também famílias abastadas, mas em meados do século XX o „sonho africano“ era essencialmente para os que viviam com dificuldades. Nas duas maiores províncias ultramarinas havia mais oportunidades de trabalho e os colonos recém-chegados cedo deram mostras de grande espírito empreendedor. As sociedades angolana e moçambicana eram socialmente quase tão estratificadas como a da metrópole: a origem familiar, o grau de instrução e a profissão mantinham em África a diferenciação social do Portugal europeu. No caso de Moçambique, que tem fronteiras com seis nações de língua inglesa, a estratificação e o formalismo eram ainda mais marcados, numa mostra nítida da influência da ordem colonial de teor britânico.

Angola e Moçambique (muitíssimo mais do que as outras províncias ultramarinas) registavam, sem dúvida, índices de crescimento notáveis, visíveis na arquitetura, no planeamento e nas infraestruturas de cidades como Luanda, Nova Lisboa, Benguela, Lobito, Sá da Bandeira ou Moçâmedes (em Angola) ou Lourenço Marques, Beira e Nampula (em Moçambique). As regiões do interior (onde a guerra mais se fazia sentir) contrastavam enormemente com o cosmopolitismo dos principais centros. Não era necessário percorrermos longas distâncias para notar diferenças abissais: Luanda era uma das cidades mais desenvolvidas de toda a África, mas os musseques que a rodeavam, onde residia a maior parte da população negra, eram focos de pobreza e neles se (sobre)vivia em condições desumanas. A situação na chamada cintura negra de Lourenço Marques (a atual Maputo) era só ligeiramente melhor (ou menos indigna). Deve, contudo, ter-se em conta que, embora não houvesse brancos a viver em condições tão deploráveis (e houvesse

negros, ainda que uma escassa minoria, que viviam no conforto proporcionado pelas grandes cidades), a sociedade das duas maiores colônias copiava em grande parte a composição social da metrópole, não sendo errado falar-se de brancos ricos e brancos, se não pobres, pelo menos remediados.

Quando ocorre o 25 de Abril de 1974, a reação em Angola e em Moçambique é de expectativa e de alguma ansiedade, mas não maioritariamente de oposição. A ligação à metrópole não era em geral muito forte: milhares de ditos europeus (brancos) tinham já nascido em África e os que há muito lá se tinham radicado haviam perdido muitos dos laços com o Continente. No 1.º de Maio de 1974, em Luanda, milhares de negros residentes nos subúrbios manifestaram o seu repúdio por uma eventual manutenção do poder colonial português, reivindicando para si o futuro do território. Meses depois os três movimentos de libertação (FNLA, MPLA e UNITA) tinham já as suas sedes na capital, verdadeiros quartéis repletos de armas que já não eram usadas contra os soldados portugueses (o estado português deixara clara a disposição de negociar com os movimentos que tinham lutado pela independência, o que excluía partidos políticos criados à pressa por brancos desejosos de participar no processo e „moldá-lo“ de acordo com o que consideravam ser os seus interesses). Eram comuns incidentes tanto entre negros como contra a população branca, vista, no seu todo, como responsável pelo passado de pobreza dos autóctones. Não tardaram a ocorrer massacres, que aumentaram consideravelmente nos primeiros meses de 1975.

Em Moçambique o facto de só ter havido um movimento organizado de oposição ao regime português a ter pegado em armas, a FRELIMO, poderia levar a que se pensasse ser o processo conducente à independência pacífico. No entanto, a 7 de setembro de 1974, horas depois da assinatura do Acordo de Lusaka, no qual se assentavam as bases para a transferência de soberania, um grupo de brancos, a que se haviam juntado alguns negros opositores da FRELIMO, ocupou a sede do Rádio Clube de Moçambique na capital e assaltou a penitenciária, libertando os detidos, vários deles ex-membros da polícia política portuguesa (PIDE/DGS). Após quatro dias de conflitos, em que foram os brancos mais pobres, que residiam perto da cintura negra da cidade, que mais sofreram, a situação acalmou, mas deu origem a um êxodo de europeus e seus descendentes para a África do Sul e para Portugal.

A situação em Angola tomou sempre proporções de muito maior gravidade, com pilhagens e massacres um pouco por todo o território. No entanto, muitos dos residentes em Portugal criticavam indiscriminadamente os seus compatriotas das colônias como se todos tivessem vontade de travar o processo de independência dos territórios onde estavam (como sucedera com os responsáveis pelo 7 de setembro em Lourenço Marques) e todos recusassem

aceitar que já não poderiam deter a hegemonia em sociedades que se deviam reger agora pela igualdade de oportunidades. Uma comunicação social cada vez mais controlada pela esquerda e extrema-esquerda não facilitava uma análise objetiva do que se passava, muito em especial em Angola. Os governos da metrópole, que se sucediam numa fase de instabilidade política sem paralelo, não podiam adiar por mais tempo o que era claro e, muitas vezes, mais bem divulgado em órgãos de informação estrangeiros: milhares de portugueses tinham já deixado Angola, muitos mais queriam sair, cientes de já não poderem manter os seus bens, e não havia mais lugares vagos em aviões e navios. Confrontos de inusitada violência em meados de 1975 ditaram o início da maior ponte aérea de sempre entre uma colónia e a pátria-mãe. Por mar houve quem tentasse e, pode dizer-se miraculosamente, conseguiu-se chegar de traineira a Portugal, à África do Sul e ao Brasil.

Foi-lhes dado o nome de „retornados“, termo recusado pelos próprios, que, além de numa percentagem de cerca de 40% não terem nascido na metrópole nem aí residido, pelo que a palavra era paradoxal, consideravam mais correta a designação de „refugiados“. A esta acrescentariam outra: „espoliados“ – não só haviam perdido os seus haveres durante os conflitos como apenas tinham direito a receber 5 000 escudos,⁸ fosse qual fosse o montante de dinheiro que tivessem podido trazer consigo (a unidade monetária não era a mesma nos estados ultramarinos) ou que tivessem depositado em bancos das colónias.

A instalação de um número tão elevado de refugiados (próximo do milhão) trouxe naturalmente complicações. Os que tinham familiares mais ou menos chegados na metrópole procuraram-nos, mas a generosidade do acolhimento inicial ia frequentemente dando lugar a desentendimentos, em parte motivados por maneiras distintas de encarar a vida, decorrentes, afinal, de hábitos enraizados em quem havia vivido em continentes diferentes. Um número significativo permaneceu no aeroporto de Lisboa, esperando ajuda de entidades como a Cruz Vermelha Portuguesa, a Cáritas e o IARN (Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais). Este último tentava, em primeiro lugar, encontrar alojamento para os que não se haviam deslocado para o seio das famílias (e muitos não tinham mesmo familiares conhecidos no Continente): prisões, sanatórios, seminários, pensões e hotéis eram as alternativas possíveis. A comunicação social, talvez pela (aparente) repetição das situações e por manifestada falta de solidariedade e entendimento, quase

⁸ A conversão aritmética (5 000 escudos corresponderiam a 25 euros) não permite dar uma ideia do real valor deste montante em 1975, mas tratava-se, de qualquer modo, de uma quantia bastante diminuta e que causava revolta em quem tinha deixado no banco as economias de anos e anos de trabalho.

ignorava a tragédia, que dia a dia se intensificava. O alojamento em hotéis, alguns deles de cinco estrelas, servia até para comentários de revolta perante o que parecia ser uma atenção excessiva para quem voltava depois de décadas de „exploração colonialista“... Por dizer ficava que famílias de cinco ou seis elementos podiam ocupar um único quarto e que não era raro fazer-se uma distinção entre as refeições servidas aos hóspedes turistas (poucos, no conturbado período revolucionário) e aos que ali estavam „por favor“ – a sobrevivência de várias unidades hoteleiras veio, contudo, a depender muito mais destes (cuja estada era paga pelo IARN) do que dos primeiros... Os pertences, encaixotados, viriam em navios e seriam primeiramente depositos em contentores junto ao rio Tejo, perto de Belém, donde séculos antes haviam partido as caravelas, e eram aos olhos de todos um símbolo da viagem de regresso que marcava o fim de uma era.

Mesmo que apenas alguns anos depois, como sucedera com a questão do colonialismo, esperar-se-ia que aventuras que iam do trágico ao rocambolesco, sentimentos de dor e revolta, dificuldades de adaptação e vontade de começar uma nova vida num ambiente adverso (das condições climatéricas, bastante diferentes, à desconfiança e mesmo hostilidade perante outros hábitos, passando pela ideia de que vinham tirar empregos aos residentes na metrópole – contrariamente a outras descolonizações, a portuguesa ocorreu num período de crise económica mundial – por tudo os „retornados“ passaram) dessem azo ao aparecimento de romances, filmes ou séries de televisão que focassem a odisseia de famílias ou indivíduos que haviam perdido bens, parentes e referências de todo o género e se encontravam de súbito noutra continente, procurando sobreviver e começar de novo. Esteve longe de ser célere – muito pelo contrário – o registo literário dessas experiências.

Em 1988 António Lobo Antunes (n. 1942) publica *As Naus*, mas o carácter demasiado metafórico da obra está longe de torná-la (e tal também não seria, decerto, o desejo do autor) um retrato fiel dos que regressaram de África, em muitos casos mais pobres do que haviam partido. António Lobo Antunes cruza nomes da história de Portugal (um deles é o de Fernão Mendes Pinto), que também voltam e não conseguem integrar-se no lugar donde partiram:

O primeiro amigo que fizeram na residencial Apóstolo das Índias dormia três colchões adiante, chamava-se Diogo Cão, tinha trabalhado em Angola de fiscal da Companhia das Águas, e quando à tarde, depois da mulata partir para o bar, se sentava comigo e com o miúdo nos degraus da pensão a ver nas ripas dos telhados o frenesim das rolas, anunciava-me, já de voz incerta, beberricando de um frasco oculto no forro do casaco, que há trezentos, ou

quatrocentos, ou quinhentos anos comandara as naus do Infante pela Costa de África abaixo.⁹

A passagem ao „papel“ das recordações (saudosas quando se referem à paisagem africana, amargas quando ligadas ao „regresso“) revestia-se por vezes de um caráter quase clandestino: edições de autor vendidas em encontros anuais, o mais frequentado dos quais em Fátima, no primeiro fim de semana de setembro. A pouco e pouco, porém, já no século XXI, livros com capas reproduzindo paisagens urbanas ou do interior de África começaram a surgir nos escaparates das livrarias. Vários eram escritos por quem tinha vindo para Portugal muito jovem, o que, de imediato, faz com que se crie uma ligação entre memória (por vezes difusa) e ficção. Com estes novos escritores a nostalgia dá lugar à descrição da realidade e a narrativa aproxima-se do testemunho.

À partida não será de contar com formas literárias muito originais ou com uma literatura de grande qualidade estilística, mas vários dos autores não pretendem deixar marca na história da literatura; procuram, sim, evitar que o período que abordam caia no esquecimento. Ricardo Saavedra, autor, entre outros, de *Os Dias do Fim* (1995), sobre a descolonização de Moçambique, deixa claro esse intuito: „Tive de cortar com o passado, e cortei mesmo. Não sou saudosista, não quero reconstituir nada, não quero vingar-me, mas gostaria que os meus netos soubessem que sofremos“. ¹⁰ É fácil recordarmos de imediato a primeira página de *Peregrinação*...

Nesta onda de literatura sobre „retornados“ encontram-se alguns nomes conhecidos de outras áreas, como o jornalista Júlio Magalhães (n. 1963). Parte do caso real de uma hospedeira da TAP que fez mais de uma dezena de voos para/de Angola em duas semanas e, se não fosse *Os retornados – Um amor nunca se esquece* apresentar frequentes erros de sintaxe e uma tendência quase caricata para encontrar um final feliz para todas as personagens (mesmo uma empregada de limpeza do Teatro São Carlos casa com um maestro alemão...), estar-se-ia perante um dos melhores exemplos de docuficção:

Ninguém naquele avião desejava fazer aquela viagem. Faziam-na porque eram obrigados a fugir do terror da guerra. Na verdade, ninguém ouviu as palavras do comandante, apesar do absoluto silêncio que imperava no interior da aeronave. Quem ia à janela não tirava os olhos do exterior. Quem se sentava nos bancos do corredor, encostava a cabeça no assento, fechava os olhos e tentava pensar que não estava ali, naquele lugar, a virar costas a uma

⁹ António Lobo Antunes, *As Naus* (Lisboa: publicações Dom Quixote, 1988), 65.

¹⁰ Cf. Ípsilon. Toda a cultura, consultado em 12 de agosto de 2010, <http://ipsilon.publico.pt>.

vida.¹¹

Por outro lado, existem casos que são verdadeiras surpresas pela qualidade da prosa e pela originalidade. Um deles foi Paulo Bandeira Faria (1963 – 2013), que, com *As Sete Estradinhas de Catete*, fez comparar a descrição que um pré-adolescente faz do fim da relação entre os seus progenitores com o fim da presença portuguesa em Angola:

‘Quando bebo não vejo melhor, mas vejo mais claro’, dissera Candeias ao pai. Também Guilherme vê as coisas mais claras. Vê o casamento dos pais tão rasgado como as fotografias, a fita adesiva pode uni-las, mas não esconde a evidência da rutura. Vê a cidade rasgada e a normalidade aparente não une o suficiente, antes se prepara para evidenciar a rutura. Vê que as relações, fossem com São, Rosa ou Bea, tinham em si abandono e rutura, um potencial adstringente que, fizesse o que fizesse, não o impediram de seguir o caminho em direção a este vazio ausente, a este abandono de rapaz sentado num muro, rindo-se sozinho com lágrimas nos olhos, triste por ter morrido o tempo em que as explosões se deviam a foguetes que espalhavam lágrimas coloridas pelo céu.¹²

Já Aida Gomes (n. 1967), equilibrando com mestria o cómico e o trágico, traz as suas personagens de Angola para o interior profundo de Portugal, onde um pai branco, retornado, suscita todo o tipo de comentários ao fazer-se acompanhar pelos seus três filhos mulatos, de mães diferentes – eles são *Os pretos de Pousaflores*:

‘Belmira, voltamos um dia para Angola?’ ‘Quantas vezes já te disse? Sim, voltamos.’ ‘Quando?’ ‘Um dia. Somos angolanos, não somos? Então?’ ‘E a minha mãe, vem também para Portugal?’ ‘Um homem que queimaram numa fogueira dizia que a Terra é redonda e gira à volta do Sol. Agora usa a tua cabeça. Se a Terra é redonda, andamos e andamos, voltamos ou não ao mesmo lugar? Um dia encontramos a tua mãe, certo?’¹³

Há também quem, com humildade, admita escrever como terapia e quem até tenha esperado o falecimento de um parente próximo para, enfim, escrever a verdade sem já o magoar. Júlio Borges Pereira (n. 1953) nasceu em Benguela e cursava Engenharia em Luanda, quando os confrontos atingiram maior expressão. Décadas depois abordou uma docente de Escrita Criativa da Universidade de Aveiro e confessou-lhe: „Estou diante de si como um

¹¹ Júlio Magalhães, *Os Retornados – Um Amor Nunca se Esquece* (Lisboa: A Esfera dos Livros, 2008), 13.

¹² Paulo Bandeira Faria, *As Sete Estradinhas de Catete* (Matosinhos: Quidnovi, 2008), 339.

¹³ Cf. Aida Gomes, *Os Pretos de Pousaflores* (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2011), 22–23.

paciente diante de um médico”.¹⁴ Nascia *O Último Retornado*, marcadamente autobiográfico, com o aspeto interessante de incluir um regresso após o retorno, ou seja, a personagem principal regressa a Angola décadas após de lá ter saído, numa viagem que resgata memórias:

Éramos então só treze na residência universitária. Um foi ao pão. Não havia. Regressava, mas foi intercetado. Nunca mais apareceu. E foi tudo o que soube. Outro ia a passar, tocava o hino de um dos movimentos. Não parou, porque não sabia que era o hino. Tanta gente parada, realmente. Mas não se apercebeu. Ah! Mas foi parado. A mota no chão. Torpedeado a pontapés, por todo o lado. Subiu as escadas da residência com o sangue a escorrer pela cara. Corremos a acudir. Duas horas de pano húmido e era tudo o que podíamos fazer. No dia seguinte uma grande bola de sangue no lugar da cara, era a paisagem parada por cima da almofada da cama. Mas ali estava ainda o nosso colega. Quase não se podia mexer, tais foram as pancadas. A cara no chão e as botas a caírem-lhe por cima, com o peso todo dos calcanhares e da fúria que os chutava.¹⁵

Também autobiográfico e deveras polémico, *Caderno de Memórias Coloniais*, publicado só depois da morte do pai, não terá tornado Isabela Figueiredo (n. 1963) muito popular aos olhos dos mais saudosistas (e mais esquecidos...) do Moçambique colonial: com uma linguagem crua, recorrendo bastas vezes ao vocabulário mais vernáculo, a autora, conhecida também pela sua atividade de bloguista, não esconde a face mais autoritária do passado de alguns que „retornaram” e se vitimizaram:

O meu primo nasceu em Lourenço Marques e nunca pronunciou as três sílabas muito difíceis da palavra Maputo: Ma-pu-to. As cinco de Lourenço Marques fluíam líquidas. Muito brancas. Maputo era nome de preto. Um preto, uma zona selvagem, um rio, podiam chamar-se Maputo, Incomati, Limpopo, Zambeze. Uma vila de pretos podia chamar-se Marracuene, Inhaca, Infulene, Xipamanine. Uma cidade de brancos, não. Tinha de ser Lourenço Marques, Beira, Mocímboa da Praia. Xai-xai era de preto. Ponta do Ouro era de branco. Nenhum branco que tenha saído de Lourenço Marques se habituou a chamá-lo... outro nome qualquer. Como geleira. Um branco ainda hoje pensa geleira, e emenda, em milésimos de segundo, para frigorífico. Pensa galinha, corrige para frango. Pensa Lourenço Marques e diz, com gozo, com desforra, como se manter um nome fosse manter o que designa, Lourenço Marques. Diz muito longamente e saboreia as sílabas todas. Lou-ren-ço-Mar-ques. A vida,

¹⁴ Cf. <http://revistas.ua.pt/index.php/carnets/article/448-1666-1-PB>, consultado em 3 de janeiro de 2010.

¹⁵ Cf. Júlio Borges Coutinho, *O Último Retornado* (São João do Estoril: Edições Saída de Emergência, 2012).

em Lourenço Marques, era serena, morna, sibilada, muito fluída como o seu nome. O meu primo, quando conseguiu sair em segurança do Maputo, olhou para trás, na estrada do aeroporto, e disse, ‘nunca mais regressarei a Lourenço Marques’. Cumpriu-se.¹⁶

É, todavia, em 2012 que surge o que é tido por muitos como „o“ romance da descolonização: *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso (n. 1964). Em primeiro lugar, há que ter em conta que se trata de uma escritora com obra publicada desde 2002, pelo que não é de estranhar um maior à-vontade na construção da narrativa e na caracterização das personagens. A autora viveu na primeira pessoa os dias da ponte aérea, mas procurou distanciar-se optando por atribuir o papel de narrador a um adolescente, que nos apresenta a dor do „regresso“ e uma gama de personagens que retratam fielmente as personalidades de muitos dos que procuraram refúgio em Portugal. A crítica e os leitores (entre eles, naturalmente, muitos que haviam passado por situações semelhantes) estiveram unidos no apreço a uma obra ímpar na análise de uma ferida longe de cicatrizada:

Descemos as escadas do avião e a minha irmã disse, estamos na metrópole. Não sabíamos o que havíamos de fazer. Foi esquisito pisar na metrópole, era como se estivéssemos a entrar no mapa que estava pendurado na sala de aula. Havia sítios onde o mapa estava rasgado e via-se um tecido escuro ou sujo por trás, um tecido rijo que mantinha o mapa inteiro e teso. Não sabíamos o que havíamos de fazer e era como se estivéssemos a entrar no mapa rasgado, ou então nas fotografias das revistas, nas histórias que a mãe estava sempre a contar, nos hinos que cantávamos aos sábados de manhã no pátio do colégio. Parecia impossível termos chegado à metrópole. Ainda mais depois do que se passou, ainda mais sem o pai. Nunca pensei estar na metrópole sem o pai. Sem o pai não sabíamos o que fazer mas as outras famílias também não sabiam, e agora, e agora, perguntavam.

...

A minha irmã tem vergonha de ser retornada, finge que é de cá e esconde o cartão que tem o carimbo vermelho, aluna retornada, o cartão que dá direito a um lanche na cantina. A minha irmã cheia de fome mas sem coragem de ir à cantina para que os de cá não vejam o cartão, aluna retornada. A minha irmã a achar que pode não ser retornada apesar das roupas grandes, da pele ainda queimada pelo Sol de lá, de se rir sem medo que os lábios sangrem, um sorriso bonito, a minha irmã a fingir que não é retornada, a dizer pequeno-almoço, frigorífico, autocarro, furos, em vez de matabicho, geleira, machibombo, borlas, a minha irmã a não querer ser retornada e quando acorda, hoje sonhei que

¹⁶ Isabela Figueiredo, *Caderno de Memórias Coloniais* (Coimbra: Angelus Novus, 2009), 64.

estava a comer pitangas, a minha irmã tão triste que já nem discute comigo nem me chama estúpido.¹⁷

Eventualmente mais saudosos, aparentemente mais apaziguados, inequivocamente desejosos de deixar falar a voz da memória, os „retornados“ chegam à ficção depois de a sua realidade ter sido encoberta pelo preconceito e pela falta de solidariedade. Protagonizaram, de certo modo, o oposto da peregrinação relatada por Fernão Mendes Pinto ou das viagens glorificadas por Luís de Camões; não lhes faltou, porém, a determinação que encontramos em personagens por estes retratadas.

Na época atual, a viagem como caminho para a busca de melhores condições de vida volta a ser uma solução para um número considerável de portugueses e o destino é nalguns casos geograficamente bastante distinto dos que, por hábito ou tradição, se associam à emigração lusa. Mais tarde ou mais cedo a literatura testemunhará também as suas vivências longe do país de origem. De certa maneira, isso já está a suceder nessa nova forma de apresentação do texto literário que é a chamada blogosfera. O objetivo não se afastará muito da intenção de Fernão Mendes Pinto de deixar a gerações posteriores o relato de experiências que, mesmo que vividas agora numa era de globalização, requerem – como antes, como sempre – algum espírito de aventura e idêntica capacidade de adaptação a outras realidades.

BIBLIOGRAFIA

Adamapoulos, Sarah. *Voltar – Memória do Colonialismo e da Descolonização*.

Lisboa: Grupo Planeta, 2010.

Antunes, António Lobo. *As Naus*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

Cardoso, Dulce Maria. *O Retorno*. Lisboa: Edições Tinta-da-china, 2012.

Castro, Ferreira de. *A Selva*. Lisboa: Guimarães Editores, 1991.

— — —. *Emigrantes*. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.

Clímaco, Nita. *A Salto*. Lisboa, Paris: edição de autor, 1967.

Faria, Paulo Bandeira. *As Sete Estradinhas de Catete*. Matosinhos: Quidnovi, 2008.

Figueiredo, Isabela. *Cadernos de Memórias Coloniais*. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

Garcia, Rita. *Os que Vieram de África*. Alfragide: Oficina do Livro, 2012.

Gomes, Aida. *Os Pretos de Pousaflores*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2011.

<http://revistas.ua.pt/index.php/carnets/article/448-1666-1-PB.pdf>.

Consultado em 3 de janeiro de 2010.

¹⁷ Dulce Maria Cardoso, *O Retorno* (Lisboa: Tinta-da-china, 2012), 76-77; 150.

- Ípsilon. Toda a cultura. Consultado em 12 de agosto de 2010. <http://ipsilon.publico.pt>.
- Magalhães, Júlio. *Os Retornados – Um Amor Nunca se Esquece*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2008.
- Miguéis, José Rodrigues. *Gente da Terceira Classe*. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.
- Paço d'Arcos, Joaquim. *Diário dum Emigrante*. Lisboa: Guimarães Editores, 1955.
- Pereira, Júlio Borges. *O Último Retornado*. São João do Estoril: Edições Saída de Emergência, 2012.
- Pinto, Fernão Mendes. *Peregrinação*. Lisboa: Seara Nova Editorial Comunicação, 1979.
- Santareno, Bernardo. *Nos Mares do Fim do Mundo*. Lisboa: Nova Ática, 2006.

DIÁLOGO POÉTICO DO POEMA SOLEMNIA VERBA DE ANTERO DE QUENTAL COM O POEMA SINFÓNICO HOMÓNIMO DE LUÍS DE FREITAS BRANCO

POETIC DIALOGUE OF ANTERO DE QUENTAL'S POEM SOLEMNIA VERBA AND LUÍS DE FREITAS BRANCO'S SYMPHONIC POEM OF THE SAME NAME

Kateřina RITTEROVÁ

Departamento de Línguas Românicas, Faculdade de Letras
Universidade Palacký, Křížkovského 10, Olomouc, 771 80, República Checa
Email: ritterovakaterina@seznam.cz

RESUMO: O artigo tenta alargar as possibilidades de interpretação dum texto literário, juntando à análise literária do poema *Solemnia Verba* de Antero de Quental uma outra possível leitura, expressa pela composição musical homónima dum poema sinfónico de Luís de Freitas Branco. Luís de Freitas Branco foi um dos maiores compositores portugueses, pioneiro do modernismo musical, e também pedagogo, teórico e filósofo. A sua forte inspiração na poesia pode ser tomada como uma das características da sua vasta obra. Os sonetos de Antero de Quental serviam-lhe não somente de inspiração mas também de libreto para canções. As composições feitas para poemas de Antero são muitas, num número que consideramos deveras significativo. Por isso apresentamos o famoso poeta e escritor português Antero de Quental não só como um protagonista da Geração 70, mas também como um conhecedor de música e filósofo, de cujas ideias Freitas Branco se sentiria muito próximo. Na nossa análise do seu poema *Solemnia Verba* servimo-nos da descrição pormenorizada da composição de Humberto de Ávila e apresentamo-la como base de novas possibilidades da leitura erudita.

PALAVRAS-CHAVE: português; literatura; música; poema; poema sinfónico

ABSTRACT: Besides presenting a symphonic poem by Luís de Freitas Branco, this article tries to widen the possibilities of interpretation of a literary text, by joining the literary analysis of the poem *Solemnia Verba* by Antero de Quental to another possible reading of a symphonic poem with the same name composed by Luís de Freitas Branco. Luís de Freitas Branco was one of the greatest Portuguese composers, the pioneer of musical modernism and also an educationalist, theorist and philosopher. His strong inspiration in poetry can be taken as one of the features of his vast oeuvre. The sonnets of Antero de Quental served him not only as inspiration but also as libretto for songs. The compositions based on poems by Antero de Quental are many, actually in quite a significant number. That is why we present the famous Portuguese writer and poet Antero de Quental not only as a protagonist of the Generation

70 but also as a music connoisseur and philosopher, whose ideas Freitas Branco felt very close to. We based our analysis of the poem *Solemnia Verba* on the detailed description of the composition by Humberto de Ávila and we present it as the basis for new possibilities of classical reading.

KEYWORDS: Portuguese; literature; music; poem; symphonic poem

1. Introdução

O presente artigo não aspira ser uma análise musicológica da obra de Freitas Branco, mas antes uma análise da relação entre o seu poema sinfónico e o soneto de Antero de Quental, no qual baseou esta obra musical. Pretendemos mostrar que a música e a literatura se ligam no sentido mais profundo do pensamento e da sensação, uma afirmação que, no fundo, podemos apoiar com as palavras de João de Freitas Branco, filho do compositor, incluídas no seu texto *Música e literatura – segmentos duma relação inesgotável*: “A palavra é signo de um ou mais significados. O som musical pode sê-lo”.¹ O nosso objetivo é precisamente procurar e revelar estes significados, tanto em palavras como em sons. Procuraremos as convergências e divergências no entendimento duma e outra obra e tentaremos concluir se a obra musical pode ter uma interpretação diferente ou somente funciona, neste caso, como uma ilustração do poema. Aliás, como diz o filho do compositor: “...tanto o poema como a composição musical criam, de algum modo, o seu próprio código, tornando este mensagem”.² Surgiu, então, a questão: terá a mensagem do poema de Antero de Quental mudado na sua forma musical? Será o código musical diferente do código poético?

Começaremos a nossa pesquisa com as notas biográficas de ambos os artistas, primeiro do poeta e depois do compositor, sendo as deste um pouco mais extensas, porque desejamos mostrar a sua inclinação invulgar pela poesia. A parte seguinte já é consagrada à própria análise dos poemas – da poesia e do poema sinfónico, com uma nítida ênfase nas diferentes possibilidades da leitura e da audição.

2. Antero de Quental

Antero de Quental é um dos protagonistas da Questão Coimbrã, o poeta-filósofo, autor de sonetos apreciados ainda hoje, uma personalidade de instrução vasta, um homem culto e também um conhecedor da música, como

¹ João de Freitas Branco, „Música e literatura – segmentos duma relação inesgotável,” 21, consultado em 13 de fevereiro de 2015, http://coloquio.Gulbenkian.pt/grafica/cl/revistas/42/lg_42_p21.jpg .

² Branco, „Música e literatura – segmentos duma relação inesgotável,” 23.

testemunha o seu escrito “O Futuro da Música,” em que desenvolve uma teoria da evolução da música moderna:

A música clássica morreu: ficou a romântica, isto é a música reduzida exclusivamente à paixão e ao vago. O vago das notas, dos compassos, sem tipo na natureza, e por outro lado o grito, o gemido, fazem da música a última forma com que se exprimia um estado de crenças definidas, sentimentos precisos e conscientíssimos, contentamento e repouso.³

Nasceu em 18 de abril de 1842, no seio duma família ilustre, ligada à colonização da ilha de São Miguel, nos Açores. Com dezasseis anos começou a estudar Direito em Coimbra e aí obteve, em 1864, o diploma de bacharel. Desde os anos estudantis mostrava o seu talento literário e também um grande empenho pelas causas cívicas e políticas. Num período de sete anos publica em edição limitada os *Sonetos de Antero*, obra dedicada ao poeta João de Deus, os poemas *Beatrice* e *Fiat Lux*, as *Odes Modernas*, poesias de romantismo social, acompanhadas de uma *Nota sobre a Missão Revolucionária da Poesia*. A publicação dos opúsculos *Bom Senso e Bom Gosto* e *A Dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais*, desencadeará a Questão Coimbrã. Com a organização das *Conferências Democráticas do Casino Lisbonense*, em 1871, e, em seguida, com a proibição delas, Antero vive a fase da sua vida política mais intensa: funda a I. Internacional Operária em Portugal, trabalha no Programa para os Trabalhos da Geração Nova, publica poesia (*As Primaveras Românticas*) e as *Considerações sobre a Filosofia da História Literária Portuguesa*. A segunda conferência, intitulada *Causas da decadência dos povos peninsulares*, é um dos textos anterianos mais lidos e discutidos.

Aí se escalpeliza, em âmbito peninsular, o trabalho inexorável da decadência, efeito de vícios históricos que urge corrigir. Propõe, por isso, que à rigidez monolítica do catolicismo inquisitorial e tridentino se contraponha a consciência livre esclarecida pela ciência e pela filosofia, à monarquia centralizada a federação republicana, à inércia industrial o trabalho e a livre iniciativa solidária e em prol da coletividade.⁴

No ano de 1874 foi atacado por uma doença nervosa que o levaria, talvez ainda mais, às interrogações existenciais e aos pensamentos pessimistas. Em 1880, adota duas órfãs, filhas do amigo e antigo colega de Coimbra Germano

³ Cf. Antero de Quental, “O Futuro da Música,” apud Mário Santiago de Carvalho, “Antero e o futuro da música,” 657, consultado em 15 de fevereiro de 2015, <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/14387/1/Antero%20e%20o%20futuro%20da%20m%C3%BAstica%20%28M%C3%A1rio%20de%20Carvalho%29.pdf>.

⁴ Luís Machado de Abreu, “Antero Tarquínio de Quental,” consultado em 13 de fevereiro de 2015, <http://literaturaacoriana.com.sapo.pt/antero.htm>.

Meireles, e muda-se para Vila do Conde, onde achou sentir-se mais a vontade e melhor conseguir meditar e escrever as suas obras e poesias filosóficas. Aqui permaneceu dez anos e aqui também escreveu a maioria do último ciclo de sonetos que levaram Oliveira Martins a dizer sobre o autor, no prefácio aos *Sonetos Completos* de 1886:

...é requintado e exigente como um artista: as suas lágrimas hão de ter o contorno de pérolas, os seus gemidos hão de ser musicais. As faculdades artísticas geradoras da estatuaría e da symphonia são as que vibram na sua alma esthetica. A noção das fórmãs, das linhas e dos sons, possui-a n'um grão eminente: não já assim a da côr nem a da composição.⁵

Finalmente, depois de quase dez anos de hesitação, parte em 5 de junho de 1891 para Ponta Delgada. Parece que esperou regressar à sua cidade natal para fechar o seu ciclo de vida, porque no mesmo ano, dois meses depois da sua chegada, suicidou-se com dois tiros, no dia 11 de setembro, junto ao muro do Convento da Esperança.

O suicídio de Antero coroa uma existência densa onde a luz e a sombra, a razão e o sentimento esculpiram uma esfinge de muitos e perturbadores enigmas. O suicídio tem o valor de resposta exorbitante a dois excessos mortais do seu intenso viver: a cândida entrega à vitória final do Bem e a radical angústia quanto ao seu ansiado advento.⁶

É curioso, e ao mesmo tempo explicativo, que no fim da sua vida possamos encontrar na sua poesia uma despedida do pessimismo e uma sensação da absolvição e da aproximação da paz, num sentido quase religioso. Como exemplo, pode servir-nos o poema *Solemnia Verba*, que, apesar de escrito ainda no ano de 1884,⁷ representa uma das suas últimas obras.

3. Luís de Freitas Branco

Apesar de Freitas Branco ser uma das mais importantes personalidades da cultura portuguesa, e um dos poucos compositores portugueses conhecidos e com obra apresentada no estrangeiro, é em Portugal muito menos conhecido e divulgado.

Nasceu em 12 de outubro de 1890 em Lisboa, numa das famílias da alta aristocracia portuguesa. A linha direta dos seus antepassados ia até Damião

⁵ Joaquim Pedro de Oliveira Martins, prefácio para *Sonetos completos publicados por J. P. Oliveira Martins*, de Antero de Quental (Porto: Livraria Portuense, 1886), 7.

⁶ Luís Machado de Abreu, „Antero Tarquínio de Quental,“ consultado em 13 de fevereiro de 2015, <http://literaturaacoriana.com.sapo.pt/antero.htm>.

⁷ As datas atribuídas a este poema diferem muito, escolhemos a data de Roteiros Culturais dos Açores, consultados em 15 de fevereiro de 2015, http://issuu.com/mariaelisabeteneves/docs/antero_pt.

de Góis e ao Marquês de Pombal. O contacto com a música foi proporcionado ao jovem compositor por uma preceptora irlandesa e, sobretudo, pelo seu tio João de Freitas Branco, um homem culto, de muita instrução. O campo dos seus interesses não se limitava à música (estudou violoncelo, piano e composição), dado que a sua instrução abrangeu até a medicina e literatura. Aos 13 anos tinha aulas de violino e harmonia e com o professor Tomás Borba começou a estudar contraponto e instrumentação. Tomás Borba foi para Luís de Freitas Branco um mentor; segundo Alexandre Delgado, Luís de Freitas Branco via Tomás Borba como um modelo de qualidade e de integridade artística.⁸ Com o professor Borba vem o interesse pelo canto gregoriano, que mais tarde seria uma das fontes de inspiração dalgumas das suas composições, apesar de serem as influências francesas do fim do século XIX as mais marcantes na sua obra.

Outra figura importante na vida artística do compositor foi o compositor belga Desiré Pâque, que chegou até a tocar em público as obras do seu discípulo. Foi também a conselho de Desiré Pâque que Freitas Branco encetou uma viagem de estudo para Berlim, onde foi assaz elogiado pela sua 1.^a *Sonata para Violino e Piano* e começou a trabalhar com o professor Engelbert Humperdinck, que o achava muito moderno. A composição mais significativa desta época é, sem dúvida, o poema sinfónico *Paraísos Artificiais*. O próprio compositor achava este seu trabalho a primeira obra impressionista em Portugal.⁹ Mas em Portugal acabou por causar escândalo, enquanto na França e na Itália foi muito bem recebida. O público português rejeitou esta nova sonoridade com muita resolução, como podemos ler na crítica saída no jornal *O Dia* de 11 de março de 1913:

Com efeito, o sr. Freitas Branco escreveu para si, meramente para si. O sr. Freitas Branco escreveu para satisfazer o deliberado propósito de ser original, para que se alistou na falange dos ultra-avançados, buscando-lhes no arsenal dos processos irreverentes as extravagâncias, pelo emprego das quais imaginou evitar os sentiers battus que, pelos modos, o apavoram. Resultado: um desastre.¹⁰

Em 1910, no ano da morte do seu tio João de Freitas Branco, volta a Portugal e no ano seguinte parte com o seu pai para Paris. Em 1915 é nomeado membro do Conselho de Arte Musical e, como subdiretor do Conservatório, procura elevar o nível deste estabelecimento de ensino artístico: recruta

⁸ Alexandre Delgado, Ana Telles e Nuno Bettencourt Mendes, *Luís de Freitas Branco* (Lisboa: Caminho da Música, 2007), 30.

⁹ Delgado, Telles, Mendes, *Luís de Freitas Branco*, 201.

¹⁰ Delgado, Telles, Mendes, *Luís de Freitas Branco*, 204.

professores estrangeiros e envida também esforços no sentido de reformar o currículo de estudos na instituição.

Na época dos anos 20 podemos notar uma certa mudança de estilo na obra de Luís de Freitas Branco, devido à inspiração classicista. Paulo Ferreira Castro chama este o estilo construtivista e neoclassicizante. No entanto, as mudanças ideológicas não se ficaram pelo campo da música, já que se refletiram também no seu posicionamento político. Através de diário inédito sabemos que as suas ideias políticas estavam a mudar da direita para a esquerda, apesar de nunca esquecer as suas raízes aristocráticas.

Quase todos os princípios orgânicos foram arrematados pelas direitas políticas, não há dúvida. Alguns, porém, como a maneira positiva que os gregos e latinos tinham de encarar a vida, o amor à luz, à clareza, à força apolíneas passaram hoje para as esquerdas, como, de uma maneira geral toda a pedagogia científica.¹¹

Dessa citação do diário inédito do compositor podemos deduzir que o raciocínio de esquerda se associava ao raciocínio clássico, quer dizer, os ideais de esquerda identificavam-se com o neoclassicismo, o que, aliás, aclara no seu diário alguns dias mais tarde: “Tenho a impressão que o racionalismo, o espírito positivo do que se costuma chamar em política as esquerdas, se irá cada vez mais identificando com o neoclassicismo”.¹²

Nos anos 50, o compositor foi obrigado a afastar-se de todos os cargos oficiais que ocupava, devido às reservas que mostrava perante a política do Estado Novo.¹³ Este afastamento deixou-o com problemas materiais e todas estas circunstâncias se refletiram numa desilusão profunda que o abalou nos últimos anos de vida. Morreu a 27 de novembro de 1955, de enfarte do miocárdio.

Além do seu trabalho como compositor, Luís de Freitas Branco conseguiu trabalhar como diretor artístico do Teatro Nacional de São Carlos, fundou a revista *Arte Música*, deu palestras para um público vasto, publicou artigos e estudos nos quais relacionava temas musicais com a literatura, filosofia ou outras artes, revelando assim uma personalidade culta, no sentido renascentista da palavra.

A poesia esteve presente na obra de Luís de Freitas Branco desde o início da sua carreira de compositor. Na história da música podemos encontrar mais casos de composições escritas sobre poemas ou inspiradas na poesia, mas o caso de Freitas Branco é, sem dúvida, excepcional: primeiro, no que se

¹¹ Delgado, Telles, Mendes, *Luís de Freitas Branco*, 74.

¹² Delgado, Telles, Mendes, *Luís de Freitas Branco*, 74.

¹³ É sabido que agentes e informadores da PIDE vigiavam o compositor. Cf. Delgado, Telles, Mendes, *Luís de Freitas Branco*, 87; 107.

refere ao número de composições ligadas à literatura; depois, quanto à empatia que podemos pressentir nas composições; finalmente, relativamente à parte teórica, podemos encontrar muitas noções sobre literatura, filosofia e música, nomeadamente ensaios teóricos consagrados à ligação entre música e literatura.

Só para comprovar a invulgar inclinação do compositor pela literatura, apresentamos em seguida uma lista das obras musicais de Luís de Freitas Branco inspiradas na literatura.

Deixaremos à parte a criação de Luís de Freitas Branco para a área do canto, porque aproveitar um poema como um libreto de canções é natural enquanto usá-lo como base duma obra orquestral é muito mais raro e, por isso, significativo. Daí podemos deduzir a forte atração do compositor pela poesia portuguesa e francesa.

Orquestra Sinfónica

Antero de Quental, poema sinfónico (1907)

Depois de uma Leitura de Júlio Diniz, poema sinfónico (1908)¹⁴

Depois de uma leitura de Guerra Junqueiro [Fantasia], poema sinfónico (1909)

Paraísos Artificiais, poema sinfónico (1910), inspirado em Charles Baudelaire

Três Fragmentos sinfónicos das "Tentações de São Frei Gil" (1911-12), baseado no poema dramático de António Correia

Vathek, poema sinfónico (1913-14), baseado na novela de William Beckford

Viriato, poema sinfónico (1916), inspirado no conto de Hipólito Raposo

Solemnia Verba, poema sinfónico (1950-51), baseado no poema de Antero de Quental

Voz Solista e Orquestra

Soneto de Camões / A Formosura desta Fresca Serra, para soprano e orquestra (1907 – orq. 1935)

Música Coral-Sinfónica

Manfred, *Sinfonia Dramática para Solos, Coro e Orquestra* (1905-6) inspirado no poema dramático de Lord Byron

[Oratória "*Tentações de São Frei Gil*" para solistas, coro e orquestra (1911 – 1912) – destruída. Baseada no poema dramático de António Correia]

Orquestra de Cordas

A Morte de Manfred, para instrumentos de cordas (1906), inspirado no poema dramático de Lord Byron

¹⁴ Convém acrescentar que procurar a inspiração musical na literatura e dar às criações compostas o título Depois da leitura de... provém da época do Romantismo, mais precisamente de Ferenc Liszt (1811 – 1886).

Tentação da Morte das “Tentações de São Frei Gil” (1911 – 12), baseado no poema dramático de António Correia

Música de Câmara

A Morte de Manfred para instrumentos de cordas (1906), inspirado no poema dramático de Lord Byron

Piano

Poésie de Charles Baudelaire (1909)

Coro Misto a cappella

Modinha (versos de João de Deus) (1937)

Dez Madrigais Camonianos (1930 – 1935 – 1943)

Coro Feminino a cappella

Dez Madrigais Camonianos [Redondilhas], para coro feminino a cappella (1943/49)

Coro Masculino a cappella

Lembras-me, para coro masculino a cappella (versos de João de Deus) (1931)

Marcha Militar, para coro masculino a cappella (poesia de Carlos Queirós) (1935)

Dez Madrigais Camonianos, para coro masculino a cappella (1943/49)¹⁵

4. Solemnia Verba

Antes de começarmos a nossa análise apresentamos aqui o poema *Solemnia Verba* de Antero de Quental,¹⁶ porque achamos importante ter uma impressão geral da fonte de inspiração desta obra musical.

Disse ao meu coração: Olha por quantos
Caminhos vãos andámos! Considera
Agora, desta altura, fria e austera,
Os ermos que regaram nossos prantos...

Pó e cinzas, onde houve flor e encantos!
E a noite, onde foi luz a Primavera!
Olha a teus pés o mundo e desespera,
Semeador de sombras e quebrantos!

Porém o coração, feito valente
Na escola da tortura repetida,
E no uso do pensar tornado crente,

¹⁵ Cf. Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, consultado em 15 de fevereiro de 2015, <http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/luis-de-freitas-branco.html#.VRUgnPnF-So>.

¹⁶ Antero de Quental, *Sonetos completos publicados por J. P. Oliveira Martins* (Porto: Livraria Portuense, 1886), 119.

Respondeu: Desta altura vejo o Amor!
Viver não foi em vão, se isto é vida,
Nem foi demais o desengano e a dor.

A estreia do poema sinfónico *Solemnia Verba* ocorreu a 25 de outubro de 1954 e a peça foi dirigida por Pedro de Freitas Branco, irmão do compositor. Acerca deste evento podemos ler numa crítica publicada no dia seguinte no diário *República*:

A atmosfera criadora de “pó e cinza”, semeadora de “sombras e quebrantos”, impressiona pela profundidade da instrumentação. Escrito em forma de “Variações Amplificadoras, deduzidas de um tema que se ouve na Introdução”, toda a música procura irmanar-se intimamente com o admirável soneto do grande poeta açoriano.¹⁷

Não podemos deixar sem explicação o facto de o compositor ter voltado 45 anos depois à mesma fonte de inspiração para compor um poema sinfónico. Em 1907 escreveu na primeira página da partitura *Depois de uma leitura de Antero de Quental* e em 1950 escreveu a obra com o mesmo nome. Resolveu chamar à primeira apenas *Antero de Quental* e deixar para a seguinte o nome mais complexo. Mas hoje conhecemos o poema sinfónico de 1950 como *Solemnia Verba* e o primeiro poema de 1907 ficou com o nome de *Depois de uma leitura de Antero de Quental*.

A atração que Luís de Freitas Branco sentiu pelo poema de Antero de Quental é apreciada também por Humberto d’Ávila:

A densidade de pensamento do soneto inculca a seriedade de expressão visada na partitura, que o compositor tratou sob a forma, que lhe era cara, de tema com variações, já utilizada em *Vathek*. Isso permitiu-lhe acompanhar de perto o desenvolvimento do texto poético, encontrando para cada passo a adequada correspondência musical. Cada variação é assim ilustrada com os respectivos versos que lhe servem de epígrafe ou aparecem, por vezes, no seu decurso, com uma intencionalidade que chega a obrigar o ritmo musical a colar-se ao das palavras.¹⁸

Quanto à própria análise musical de *Solemnia Verba*, Ávila começa por:

Introdução (“Disse ao meu coração”), Largo. Um fundo de trémulos e harpejos, a começar em metade dos violoncelos divididos e a que se vão juntando outras massas instrumentais, num crescendo gradual que não é só dinâmico mas também acumulado, prepara uma atmosfera sombria onde um austero

¹⁷ Alexandre Delgado, Ana Telles e Nuno Bettencourt Mendes, *Luís de Freitas Branco* (Lisboa: Caminho da Música, 2007), 436.

¹⁸ Cf. Humberto de Ávila, „*Solemnia Verba*,” consultado em 14 de novembro de 2014, <http://portugalsom-pt.blogspot.cz/2011/05/luis-de-freitas-branco-poemas.html>.

tema se individualiza sucessivamente no fagote, na outra metade dos violoncelos, no clarinete baixo e na trompa.¹⁹

A introdução faz lembrar, pela sua expressividade, a introdução da Sinfonia Alpina de Richard Strauss. A sensação da preparação do início de um acontecimento que se prevê lindo e importante (em Strauss o nascer do sol, em Freitas Branco o entendimento da sua alma, da sua vida) é sublinhada pelos trémulos e harpejos, no início em pianissimo só em cordas, culminando com quase todos os instrumentos da orquestra em fortíssimo.

Disse ao meu coração: Olha por quantos
Caminhos vãos andámos! Considera
Agora, desta altura, fria e austera,
Os ermos que regaram nossos prantos...

O diálogo interno do sujeito lírico com o seu coração tenta esclarecer as tormentas da vida que tinha de superar, da vida que incontestavelmente resulta na morte. Esta sensação da proximidade da morte leva o protagonista à contemplação da sua vida, finalmente reconhecendo que o seu coração “superou as concretas realidades da Vida, para sentir a transcendente realidade da Vida que é Amor em ação”.²⁰

“A 1.^a variação (“Olha por quantos caminhos vãos andámos!”) Adagio, evoca, por meio dum despojado diálogo entre trombone e trombeta, nos registos graves, a triste paisagem descrita na primeira quadra”.²¹

O diálogo entre o sujeito lírico e o coração reflete-se com muita empatia no diálogo musical de dois metais; da linha melódica até percebemos que é o trombone que interroga e o trompete que responde. Contudo, as respostas ficam como que suspensas com o fim da variação em diminuendo e com a linha melódica descendente.

Pó e cinzas, onde houve flor e encantos!
E a noite, onde foi luz a Primavera!

Depois da introdução introspetiva na primeira estrofe, o segundo quarteto é composto pelas antíteses, que têm por objetivo sublinhar as esperanças (flor e encantos, luz a Primavera) massacradas pela realidade da vida (pó e cinzas, noite).

“Na 2.^a variação (“Pó e cinzas”). Andante sostenuto, um novo crescendo passa da desolação anterior para uma breve peroração mais animosa, que

¹⁹ Cf. Ávila, „Solemnia Verba.“

²⁰ Hernâni Cidade, *Antero de Quental* (Lisboa: Ed.Presença, 1988), 57.

²¹ Cf. Humberto de Ávila, „Solemnia Verba,“ consultado em 14 de novembro de 2014, <http://portugalsom-pt.blogspot.cz/2011/05/luis-de-freitas-branco-poe-mas.html>.

sublinha a expressão (“Onde houve flor e encantos”), com o clímax na última palavra”.²²

Não sentimos o crescendo só na dinâmica da variação, mas até na linha melódica. De pó e cinzas levamo-nos à luz da primavera.

“A 3.^a variação, Moderato, mais cheia orquestralmente, estabelece um ambiente de transição, sobre um passo ostinato nas madeiras”.²³

No poema podemos entender a primavera como a esperança vã de melhoria da visão do mundo, como tudo está desfeito: todo o caminho, isto é, a vida, foi em vão, não ficou nada de positivo neste mundo – só escuridão e cinzas. Todas as esperanças depositadas na primavera, quer dizer, no renascer, falharam. Sobram um grande desespero e desgosto. Nesta estrofe a música parece um pouco mais otimista e mais apaixonada do que a resignação poética.

A 4.^a variação (“E noite”), Adagio, com um certo carácter de pastoral, assume uma expressão lírica na larga frase entoada por violetas e violoncelos. Na 5.^a variação, Animato, a tonalidade vai-se aclarando à medida que transpõe um sentimento de melancólica paixão na alusão a “Onde foi luz de Primavera!”²⁴

A passagem dos metais até lembra um soneto, um hino que, contudo, acaba em cordas e madeiras com os tons mais sombrios. Mas na música há sempre uma esperança expressa pelas violas d’arco e violoncelos, ao contrário da poesia, que leva à sensação de que não há saída.

Olha a teus pés o mundo e desespera,
Semeador de sombras e quebrantos!

“A 6.^a variação, Largamente, é um trecho essencialmente harmónico, de natureza coral, por onde, através de várias gradações dramáticas, perpassam os acentos de “Olha a teus pés o mundo... e desespera” e, só nas cordas, “Semeador de sombras e quebrantos!”²⁵

O início desta parte em cordas é muito introspetivo e o desenvolvimento leva até quase um andamento muito resoluto, trazendo uma mudança significativa, uma passagem ao interior da sua alma até à autoconsciência, à autocontemplação e ao entendimento, enquanto na poesia continua o olhar pessimista, graduado na última linha do segundo quarteto na exclamação “Semeador de sombras e quebrantos!”

²² Cf. Ávila, „Solemnia Verba.“

²³ Cf. Ávila, „Solemnia Verba.“

²⁴ Cf. Ávila, „Solemnia Verba.“

²⁵ Cf. Ávila, „Solemnia Verba.“

Porém o coração, feito valente
Na escola da tortura repetida,
E no uso do pensar tornado crente,

A 7.^a variação (“Porém o coração, feito valente na escola da tortura repetida”). Tempo de maré, coroa a obra com a sua progressão rítmica, cuja crescente exaltação, à epígrafe “Respondeu”, se transmuda (Adagio sostenuto) num canto vibrante em que quase ouvimos entoar, sílaba a sílaba, a lição derradeira do soneto: “D’ esta altura vejo o Amor!”²⁶

O primeiro terceto do soneto já com a conjunção adversativa *porém* no início anuncia uma mudança, uma solução ou, pelo menos, um desenredo. O coração aqui ganha pela personificação qualidades cavaleirescas (valente, conseguiu subir as torturas, crente), pelo que não surpreende que, na estrofe seguinte, seja o amor a justificar todas as desgraças da vida e a trazer finalmente um sentido à vida tão difícil.

Respondeu: Desta altura vejo o Amor!
Viver não foi em vão, se isto é vida,
Nem foi demais o desengano e a dor.

“Uma enérgica coda, Piú lento, remata a obra com uma cadência em planos ascendentes, que vai do muito piano ao fortíssimo”.²⁷

Esta ascensão melódica com o acordo final cristálico em cordas faz pensar numa ascensão da alma ao céu. Traz alívio, absolvição.

Assim, resumindo podemos dizer que Luís de Freitas Branco, na sua composição, conseguiu ainda intensificar a sensação inicial do desespero e da sua gradativa superação, introduzida pelo poeta.

5. Considerações finais

Luís de Freitas Branco escreveu o poema sinfónico *Solemnia Verba* quatro anos antes da sua morte. Antero de Quental escreveu a poesia do mesmo nome também na fase final da sua vida. Sem dúvida, o facto de o compositor voltar a Antero de Quental, escolhendo precisamente o poema em que, como escreveu Joaquim de Carvalho, “a última palavra ... é, pois, o Amor, identificado com o Bem, e considerado valor supremo e expressão máxima da existência”,²⁸ mostra que ambos os artistas sentiam necessidade de exprimir uma angústia existencial, que os unia e que revela o caminho dum ser humano para a reconciliação com a efemeridade da vida e consigo mesmo.

²⁶ Cf. Ávila, „Solemnia Verba.“

²⁷ Cf. Ávila, „Solemnia Verba.“

²⁸ Joaquim de Carvalho, *Estudos sobre Cultura Portuguesa do Século XIX*. Vol. I (Coimbra: Imprensa de Coimbra, 1955), 186.

Apesar de todas as desgraças descritas na poesia, os versos finais do poema trazem um alívio, encontrando o único sentido justificante de vida – o amor. Não é importante se se trata do amor por um ser humano ou por Deus: é o amor como força curadora ou, pelo menos, reconciliadora. Esta conclusão não é nada surpreendente, visto que podemos lê-la tanto no prefácio de Oliveira Martins (“A theoria do progresso indefinido é, com efeito, racionalmente absurda. Esse destino, para os neo-buddhistas, é o Nada transcendente; esse ideal é a Liberdade. A existência está pois consagrada racionalmente: falta consagrá-la sentimentalmente. Falta ainda ao systema um medianeiro: é o Amor”.²⁹) como no estudo de Joaquim de Carvalho: (“Amor que é a própria essência metafísica da existência, que se manifesta afetivamente como sentimento de identidade universal e intelectualmente como a percepção, concentrando e dominando toda a diversidade”.³⁰). Mas este pensamento poético combinado com a sensação duma aparição límpida na música faz pensar quase numa epifania, como a descreve Burianová no seu estudo sobre a poética do instante: “Apesar da presença do motivo do sofrimento, ... suas epifanias são afirmativas, apresentando-se como uma experiência absoluta da alegria e do belo, da contemplação e harmonia, da compaixão e do amor”.³¹

Esta sensação dum súbito entendimento, da contemplação harmoniosa, é na música de Freitas Branco talvez ainda um pouco mais intensa e apaixonada do que na poesia de Quental, mas leva ao mesmo fim, ou seja, à superação do desespero e das desgraças vividas graças ao amor, que tudo transcende.

Podemos assim concluir que tanto o código musical como o código poético, sobre os quais falou João de Freitas Branco na nota introdutória, trazem a mesma mensagem da consecução da harmonia na vida através da compreensão de si próprio, do lugar de cada um na vida e no mundo.

BIBLIOGRAFIA

Abreu, Luís Machado de. “Antero Tarquínio de Quental.” Consultado em 13 de fevereiro de 2015. <http://literaturaacoriana.com.sapo.pt/antero.htm>.

²⁹ Joaquim Pedro de Oliveira Martins, prefácio para *Sonetos completos publicados por J. P. Oliveira Martins*, de Antero de Quental (Porto: Livraria Portuense, 1886), 26.

³⁰ Joaquim de Carvalho, *Estudos sobre Cultura Portuguesa do Século XIX*. Vol. I (Coimbra: Imprensa de Coimbra, 1955), 182.

³¹ Zuzana Burianová, „Três momentos de uma poética do instante: A escritura epifânica em Guimarães Rosa, James Joys e Clarice Lispector,” *Romanica Olomucensia* XII (2003): 20.

- Ávila, Humberto de. "Solemnia Verba." Consultado em 14 de novembro de 2014. <http://portugalsom-pt.blogspot.cz/2011/05/luis-de-freitas-branco-poemas.html>.
- Branco, João de Freitas. „Música e literatura – segmentos duma relação inesgotável.“ Consultado em 13 de fevereiro de 2015. http://coloquio.Gulbenkian.pt/grafica/cl/revistas/42/lg_42_p21.jpg.
- Burianová, Zuzana. „Três momentos de uma poética do instante: A escritura epifânica em Guimarães Rosa, James Joys e Clarice Lispector.“ *Romanica Olomucensia* XII, 2003.
- Camões – Instituto da Cooperação e da Língua. Consultado em 15 de fevereiro de 2015. <http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/luis-de-freitas-branco.html#.VRUgnPnF-So>.
- Carvalho, Joaquim de. *Estudos sobre Cultura Portuguesa do Século XIX*. Vol. I. Coimbra: Imprensa de Coimbra, 1955.
- Carvalho, Mário Santiago de. "Antero e o futuro da música." Consultado em 15 de fevereiro de 2015. <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/14387/1/Antero%20e%20o%20futuro%20da%20m%C3%BAstica%20%28M%C3%A1rio%20de%20Carvalho%29.pdf>.
- Cidade, Hernâni. *Antero de Quental*. Lisboa: Ed. Presença, 1988.
- Delgado, Alexandre, Ana Telles, e Nuno Bettencourt Mendes. *Luís de Freitas Branco*. Lisboa: Caminho da Música, 2007.
- Quental, Antero de. *Sonetos completos publicados por J. P. Oliveira Martins*. Porto: Livraria Portuense, 1886.
- Quental, Antero de. "O Futuro da Música" in *Obra Completa: Prosas da época de Coimbra*. Coimbra:1973.
- Roteiros Culturais dos Açores. Consultados em 15 de fevereiro de 2015. http://issuu.com/mariaelisabeteneves/docs/antero_pt.

**MIRANDÊS, A LÍNGUA DA TERRA DE MIRANDA
E A SUA INFLUÊNCIA NA CULTURA LOCAL**

**MIRANDESE LANGUAGE AND ITS INFLUENCE ON
THE CULTURE OF THE MUNICIPALITY OF MIRANDA
DO DOURO**

Petra SVOBODOVÁ

Departamento de Línguas Românicas, Faculdade de Letras, Universidade Palacký,
Křížkovského 10, Olomouc, 771 80, República Checa

Email: petrasvob@seznam.cz

RESUMO: A língua mirandesa é a segunda língua oficial de Portugal, onde tem o estatuto da língua regional; é falada na zona da Terra de Miranda, a cuja cultura está fortemente ligada. O artigo apresenta um breve esboço do contexto histórico e social do surgimento desta língua, da sua evolução numa área relativamente isolada da província de Trás-os-Montes e do processo que levou ao seu reconhecimento como segunda língua oficial de Portugal, concluído no ano de 1999. Dedicase em pormenor ao seu estado atual, aos presentes contextos do seu uso e às medidas tomadas em sua defesa – como é promovida, em que ocasiões é usada e qual é a atitude em relação à sua aprendizagem. Finalmente, o artigo tenta mostrar como hoje em dia o mirandês, mais do que uma língua verdadeiramente falada no contexto da comunicação quotidiana, representa um dos aspetos de identidade e de herança cultural da zona da Terra de Miranda.

PALAVRAS-CHAVE: mirandês; Terra de Miranda; português; Portugal; política linguística

ABSTRACT: The Mirandese language is the second official language of Portugal, where it has the status of a regional language, spoken mostly in the municipality of Miranda do Douro, whose culture it is strongly interlinked with. This article offers a brief outline of the historical and social context of the formation of Mirandese, its development in the most isolated Portuguese province, Trás-os-Montes, and the process which led to its recognition as a co-official language of Portugal in 1999. It also deals with its current position within the Mirandese community, with the possible contexts of its present use and with the measures that have been taken to promote it, especially as a part of school curricula. Finally, the article tries to explain how the Mirandese language nowadays represents one of the aspects of Mirandese identity and cultural heritage rather than a language that is actively used in everyday communication.

KEYWORDS: Mirandese language; municipality of Miranda do Douro; Portuguese; Portugal; language politics

1. Introdução

Portugal é tradicionalmente conhecido como um país de extrema homogeneidade linguística.¹ Durante séculos a língua portuguesa era considerada a única falada no território português e Portugal costumava inclusivamente apresentar-se como o único país monolíngue da Europa. Porém, já desde há 15 anos que o mirandês representa a segunda língua oficial de Portugal e o único idioma minoritário de raiz histórica.

O mirandês é falado no nordeste da província de Trás-os-Montes, num planalto de 500 km² junto à fronteira com Espanha, nas proximidades da cidade de Miranda do Douro, no território que é tradicionalmente designado como a Terra de Miranda. Estima-se que o número dos seus falantes ou, pelo menos, conhecedores rondará os 6 000 ou 7 000² e, se a eles juntarmos os que migraram para outras zonas do país e os que emigraram, podemos chegar até um número que se situará entre os 12 e os 15 mil falantes.³

O reconhecimento do mirandês como língua foi um acontecimento de enorme importância, porque significou uma mudança significativa da situação linguística em Portugal. Esse facto levou o país não só a ter de aprender, pela primeira vez na sua história, a lidar com bilinguismo no seu território e a aplicar, também pela primeira vez, alguma política linguística, como ainda, através da língua, a redescobrir a cultura da zona da Terra de Miranda, que dispõe de traços particulares e estava até então algo esquecida. Por outras palavras, o esforço encetado na revitalização da língua mirandesa trouxe consigo também um certo renascimento da cultura ligada a esta língua e à própria Terra de Miranda, onde é usada. A interligação entre o mirandês e a cultura da Terra de Miranda é tão forte que – como vai tentar mostrar o nosso breve esboço do contexto do surgimento desta língua, da sua evolu-

¹ Entre outros, é o filólogo Manuel de Paiva Boléo que descreve Portugal como um país com pouca diferenciação dialetal e excepcional homogeneidade linguística. Cf. Roberto Ceolin, „Um enclave leonês na paisagem unitária da língua portuguesa,” 62, consultado em 3 de novembro de 2014, <http://www.romaniaminor.net/ianua/Torino/Torino05.pdf>.

² Segundo a estimativa do Centro de Linguística da Universidade de Lisboa (doravante CLUL), feita no âmbito do projeto „Linguagens Fronteiriças: Mirandês”, concluído em 2008. Cf. „Linguagens Fronteiriças: Mirandês,” consultado em 3 de novembro de 2014, <http://www.clul.ul.pt/pt/investigacao/210-project-border-languages-mirandese>.

³ Segundo a estimativa de Manuela Barros Ferreira, a linguista responsável pelo projeto „Linguagens Fronteiriças: Mirandês”. Cf. „Generalidades,” consultado em 4 de novembro de 2014, <http://mirandes.no.sapo.pt/LMdefinicao.html>.

ção, do seu estatuto atual e, antes de mais, do contexto do seu uso – hoje em dia, o mirandês, mais do que uma língua verdadeiramente falada no contexto da comunicação quotidiana, representa um dos aspetos de identidade e de herança cultural da zona da Terra de Miranda.

2. A primeira fase da evolução do mirandês – o surgimento da língua e dos seus traços característicos

Afirmar que o mirandês existe como segunda língua no território português desde há 15 anos refere-se, como é óbvio, apenas ao facto de ter sido nessa altura que o idioma passou a figurar na história linguística de Portugal com o estatuto de língua oficialmente reconhecida. No entanto, a história da sua presença no país é muito mais longa e remonta ao século XI.

O mirandês surgiu na zona que antigamente estava sob a influência política de Astúrias e Leão, porque na época da Reconquista, quando se formaram os primeiros reinos na Península Ibérica (ou seja, essencialmente nos séculos X e XI), a zona da Terra de Miranda não pertencia ao convento bracarense, que representava o centro religioso mais próximo no território do Conda do Portucalense, mas ao convento asturiano, no território leonês, cujas terras se estendiam por toda a margem norte do rio Douro e tinham a oeste, como fronteira natural, o rio Tua.⁴ Como com o surgimento dos primeiros reinos começou também a dispersão do romance visigótico peninsular em complexos galego-português, asturo-leonês, navarro-aragonês e castelhano, a língua falada na Terra de Miranda representava, do ponto de vista linguístico, uma variedade que se integrava no domínio linguístico asturo-leonês, juntamente com outras duas variedades que nasceram na mesma época na mesma zona: o quadramilês e o riodonorês.⁵ A dita área passou a ser parte integrante do território português só depois de 1139, quando Portugal obteve a independência e as suas fronteiras se estenderam, abarcando também as zonas de Bragança e Miranda do Douro. Portanto, só depois desse ano come-

⁴ Cf. Luiz Fernando Dias Pita, “Mirandês: uma língua em andamento,” consultado em 10 de outubro de 2013, [http://www.filologia.org.br/revista/artigo/7\(20\)06.htm](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/7(20)06.htm).

⁵ O quadramilês é o falar da aldeia de Quadramil, enquanto o riodonorês é o falar da aldeia de Rio de Onor. As duas aldeias encontram-se a norte da Terra de Miranda, na fronteira com Espanha. Apesar de estes falares terem a mesma origem asturo-leonesa, tal como o mirandês, conservam alguns traços que os diferenciam até do próprio mirandês e devido a isso não são incluídos no domínio do mirandês. Cf. Manuela Barros Ferreira et al., “Variação linguística: perspectiva dialetológica,” in *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*, ed. Isabel Hub Faria et al. (Lisboa: Caminho, 1996), 497.

çou a penetrar na zona da Terra de Miranda a variedade galego-portuguesa; no entanto, como depois da integração política no território não houve nenhum repovoamento português realmente forte, a zona mantinha laços comerciais e culturais muito mais relevantes com o reino de Leão. Quando, devido à Reconquista, os centros político-culturais portugueses se deslocaram ainda mais para o Sul, isto é, para Lisboa, a cidade de Zamora, na província do mesmo nome, tornou-se o centro cultural mais próximo. Além disso, entre os séculos XII e XV a área sofreu intenso repovoamento leonês por parte dos mosteiros cistercienses de San Martín de Castanheda e de Santa Maria de Moreruela, na província de Zamora, o que, juntamente com o difícil acesso do lado português e a grande distância dos centros culturais portugueses, facilitou a conservação dos traços leoneses neste idioma.

A influência do português aumentou só depois do ano de 1545, quando o rei D. João III, consciente do valor estratégico de Miranda do Douro, tentou reforçar os laços político-culturais com esta vila e a elevou a sede de bispado.⁶ Com esta elevação chegou também a política de “rezar em lingoagem”,⁷ o que quer dizer que o português era apresentado como a única língua digna para se falar com Deus, facto que promoveu significativamente o seu uso. Intensificou-se deste modo o contacto entre o mirandês e o português, começando a infiltrar-se no mirandês características do português, pelo que a língua passou a evidenciar traços que refletem tanto marcas do antigo leonês, como a influência da língua portuguesa.

Caracterizando assim brevemente o mirandês do ponto de vista linguístico,⁸ podemos dizer que os traços compartidos com o português, que diferenciam o mirandês do atual espanhol, ou seja, castelhano, são, antes de mais, a conservação de ditongos decrescentes [ow] e [ej] (por exemplo “ouro” em português e mirandês e “oro” em espanhol, ou “madeira” em português e mirandês e “madera” em espanhol) ou a palatalização de grupos consonânticos latinos PL-/CL-/FL- no início de palavra para a palatal surda [ʃ] (por exemplo “cheia” > [ʃenɐ] em português e mirandês, ao contrário de [ʎenɐ] em castelhano).

⁶ Cf. Jan Klíma, *Dějiny Portugalska* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007), 152.

⁷ Cf. Amadeu Ferreira, “O oracionário mirandês: A língua das orações,” consultado em 4 de novembro de 2014, <http://studosmirandeses.blogs.sapo.pt/tag/lingua+pertuesa>.

⁸ Para uma caracterização mais pormenorizada, veja-se p.ex. Cristina Martins, “O mirandês face ao português e ao castelhano. Elementos para uma breve caracterização linguística e sociolinguística de um idioma minoritário,” consultado em 14 de janeiro de 2014, http://www1.ci.uc.pt/celga/membros/docs/Cristina_M/ANUARI.pdf

Quanto aos traços diferenciadores, há alguns que não se encontram nem no domínio galego-português nem no castelhano, sendo o principal deles a palatalização do L- inicial das palavras de origem latina (por exemplo “lua” realiza-se como [λune]). Mas encontram-se também traços que aproximam o mirandês ao antigo leonês ou castelhano. Um bom exemplo é a conservação de -L- e -N- em posição intervocálica (as palavras portuguesas como “ceia” ou “sair” realizam-se como “cena” ou “salir” em mirandês), merecendo também destaque o uso de ditongos crescentes, que ocorre parcialmente no mesmo contexto em que os ditongos aparecem em espanhol (por exemplo, as palavras portuguesas “terra”, “corpo” e “bom” realizam-se como “tierra”, “cuorpo” e “buono”), mas parcialmente também em contextos diferentes, como nos ditongos (a forma verbal portuguesa “dói-me” realiza-se como “duoi-me”), no início de palavras (a palavra portuguesa “olho” realiza-se como “uollo”), ou mesmo na sílaba tónica de palavras paroxítonas, tal como em espanhol, mas igualmente em palavras que em espanhol não são afetadas por esta alteração (por exemplo, a palavra portuguesa “castelo”, que em espanhol se realiza em forma não-ditongada como “castillo”, mas em mirandês adquire a forma ditongada “castielho”).⁹

Em resumo, podemos dizer que, devido à evolução verificada nesta primeira fase da sua história, a língua mirandesa dispõe hoje em dia tanto de traços que comparte com o complexo galego-português como de traços que a diferenciam dele. Assim, o mirandês atual fica na margem entre o espanhol e o português, refletindo-se esta relação dupla também no facto de esta língua não representar um bloco homogéneo, mas antes um complexo com diferentes variedades que mostram maiores ou menores afinidades seja com o português, seja com o espanhol.¹⁰

⁹ Cf. Manuela Barros Ferreira et al., „Variação linguística: perspectiva dialectológica,” in *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*, ed. Isabel Hub Faria et al. (Lisboa: Caminho, 1996), 497. Veja-se também Amadeu Ferreira, „O mínimo sobre a língua mirandesa,” consultado em 4 de novembro de 2014, <http://studosmirandeses.blogs.sapo.pt/1294.html>.

¹⁰ Em concreto, distinguem-se três variantes principais de mirandês – o sendinês, a variante raiana e a variante central, que foi escolhida pelos linguistas como a variante representativa e mais tarde codificada como norma padrão, tornando-se assim as restantes variedades os seus dialetos. Entre eles, o sendinês dispõe de traços mais específicos, carecendo, por exemplo, da ditongação típica que é substituída pelo fechamento da vogal (assim, palavras portuguesas como „força” ou „terra” pronunciam-se como „furza” e „tirra”). Cf. Amadeu Ferreira, „O mínimo sobre a língua mirandesa,” consultado em 4 de novembro de 2014, <http://studosmirandeses.blogs.sapo.pt/1294.html>

3. A segunda fase da evolução do mirandês - perda do estatuto de língua e seu redescobrimento

O crescimento da influência do elemento português teve impacto, porém, não só na estrutura linguística desta língua, mas também no seu estatuto social. Com a intensificação da presença portuguesa na zona, a posição de mirandês ia enfraquecendo, sendo “expulso” logo a partir do século XVI pelo português da cidade de Miranda para as aldeias vizinhas, tornando-se apenas língua de transmissão oral. Por outras palavras, perdeu rapidamente o seu prestígio social e a sua forma escrita e passou a ser uma mera variedade da fala rural, preservada só pela população agro-pastoril da zona e quase esquecida no resto do país. Se nessa altura existia alguma noção sobre esta fala, limitava-se a considerá-la mais um dialeto do português da zona da raia, falado por pessoas incultas, uma “fala charra” ou “fala caçurra”, isto é, um português extremamente mal falado.¹¹

Nesta posição bastante degradada permanecerá o mirandês até ao século XIX, quando suscita o interesse de um dos mais notáveis linguistas portugueses, José Leite de Vasconcelos, que no âmbito do seu estudo de variedades dialetais do português redescobre esta fala e a descreve pormenorizadamente na sua obra *Estudos da Philologia Mirandesa*, publicada na viragem do século. Nela já não se falava mais de um simples dialeto do português, mas antes de uma variedade especial, que mostra forte afinidade com o antigo leonês, devendo ser, na verdade, considerada um codialeto do português,¹² ou seja, uma língua aparecida em território português mas que não comparte com o português a mesma origem.¹³ Além do estudo bastante profundo da língua, Vasconcelos dá também início à sua divulgação, publicando, entre outras, a obra *Flores Mirandesas*, toda escrita em mirandês, na qual incluiu tanto poesia de sua autoria, como também traduções por si feitas para mirandês de alguns poemas de Camões e de alguns contos, histórias, lendas, fábulas, provérbios e adivinhas da tradição oral mirandesa.

No entanto, a chegada da ditadura salazarista não viria a fomentar muito o interesse pelo estudo do mirandês e qualquer tentativa do seu reconhecimento oficial fracassava, porque as autoridades governamentais, seguindo

¹¹ Ferreira, „O mínimo sobre a língua mirandesa.“

¹² Cf. Lindley Cintra, „Nova proposta de classificação dos dialectos galego-portugueses,“ 3, consultado em 21 de novembro de 2014, <http://cvc.instituto-camoes.pt/hlp/biblioteca/novaproposta.pdf>.

¹³ Esta teoria de origem leonesa do mirandês é mais tarde, em 1906, confirmada por Ramón Menéndez Pidal no seu estudo sobre dialetos leoneses. Cf. Ramón Menéndez Pidal, „El dialecto leonés,“ consultado em 3 de novembro de 2014, <http://www.xuristes.as/Pdf/ELDialectoLeonesPIDAL.pdf>.

o exemplo espanhol, preferiam a unificação do país através de uma língua comum a uma eventual dispersão linguística. Há, contudo, que convir que esta política de manter a unidade nacional através da unidade linguística acabou por ter, por outro lado, um aspeto positivo: devido ao pouco interesse em obter maior conhecimento sobre a existência do mirandês e à sua posição bastante marginal, nunca se promoveu uma política linguística conducente à erradicação da língua mirandesa, como ocorreu no caso de línguas minoritárias em Espanha.

O interesse mais profundo pelo mirandês e pelo seu estatuto é assim retomado só após a revolução de abril de 1974, quando o linguista Lindley Cintra incorporou a zona de Miranda do Douro nos seus inquéritos dialetais preparados para a criação do Atlas Linguístico-Etnográfico de Portugal e da Galiza. São de novo mencionadas as discrepâncias linguísticas entre o português e o mirandês, rejeitando-se o papel deste como dialeto do português. Com isso, inicia-se, na verdade, o processo de restituição do seu antigo estatuto de língua.

4. O estatuto atual do mirandês

Este processo de reconhecimento foi, porém, longo. A maior parte realizou-se nos anos 80 e 90 do século XX, quando se juntaram as autoridades locais mirandesas e os representantes do CLUL e se começaram a organizar encontros com o objetivo de resolver a questão do seu estatuto. Chegou-se à ideia do reconhecimento do mirandês como língua minoritária de Portugal, considerando-se a sua origem leonesa. A justificação para tal baseou-se na Carta Europeia das Línguas Regionais ou Minoritárias, publicada em 1992 em Estrasburgo, que define uma língua minoritária primeiro como uma variedade linguística tradicionalmente usada num determinado território de um Estado por um grupo de falantes locais numericamente inferior ao resto da população (excluindo-se assim as línguas de imigrantes) e, em segundo lugar, como um idioma que é linguisticamente diferente da língua oficial (excluindo-se assim os dialetos).¹⁴ Como o mirandês cumpria os dois critérios perfeitamente, estava aberto o caminho para o seu reconhecimento. O único aspeto que faltava, e que era considerado um fator chave no processo de reconhecimento, era a existência da forma gráfica desta língua. Em 1987, o CLUL, a Associação Portuguesa da Linguística e as entidades culturais mirandesas já haviam convocado o primeiro encontro para debate da fala mirandesa, a que deram o nome de “Primeiras Jornadas de Língua

¹⁴ Cf. „Carta Europeia das Línguas Regionais ou Minoritárias,” consultada em 4 de novembro de 2014, http://www.coe.int/t/dg4/education/minlang/textcharter/Charter/Charter_pt.pdf.

e Cultura Mirandesa”, que teve lugar em Miranda do Douro e no qual se decidiu constituir uma equipa de 11 pessoas para criar a Convenção Ortográfica, cuja primeira versão viria a ser divulgada em 1995. A versão já definitiva foi dada a conhecer quatro anos mais tarde, em 1999, baseando-se na grafia usada por José Leite de Vasconcelos nas suas *Flores Mirandesas*.¹⁵

Devido à publicação da Convenção, no mesmo ano de 1999 entrou em vigor a lei n.º 7/99, publicada na edição n.º 24 do Diário da República, no dia 29 de janeiro de 1999, que estabelecia que o mirandês fora reconhecido pela Assembleia da República como língua oficial de Portugal e como parte do património cultural do país. Este documento foi seguido, no mesmo ano, pelo despacho normativo do Ministério da Educação 35/99, que regulamentou o direito à aprendizagem da língua.¹⁶ Dois anos mais tarde, no ano de 2001, o mirandês foi reconhecido internacionalmente ao ser inscrito no Bureau Européen pour les Langues Moins Répandues, entidade que até 2010 procurou apoiar a sobrevivência de línguas menos faladas dentro da União Europeia. No que ao mirandês dizia respeito, completava-se assim o processo de reconhecimento.¹⁷

5. Medidas tomadas em defesa de mirandês

Com o reconhecimento do mirandês, Portugal já não era mais um país monolíngue, tornando-se necessário adotar alguma política linguística para apoiar o desenvolvimento desta língua minoritária. Por isso, no início do século XXI, propôs-se um projeto linguístico bastante elaborado,¹⁸ que tentou de-

¹⁵ Vasconcelos baseou a ortografia de *Flores Mirandesas* na pronúncia da aldeia de Duas Igrejas. Mais tarde, Manuela Barros Ferreira escolhe esta localidade como um ponto de referência quando tenta caracterizar os fenómenos típicos do mirandês, o que comprova que a fala da aldeia de Duas Igrejas é, embora o mirandês não seja um conjunto linguístico unitário, representativa. Cf. Manuela Barros Ferreira, „O Mirandês e as línguas do Noroeste peninsular,“ 12, consultado em 3 de novembro de 2014, <http://www.academiadelalingua.com/lletresasturianas/pdf/Art%C3%ADculo%201-Manuela%20Barros%20Ferreira-O%20Mirand%C3%AAs%20e%20as%20l%C3%ADnguas%20do%20Noroeste%20peninsular.pdf>.

¹⁶ Cf. „Legislação,“ consultado em 5 de outubro de 2013, <http://mirandes.no.sapo.pt/LMPSlei.html>.

¹⁷ Cf. Roberto Ceolin, „Um enclave leonês na paisagem unitária da língua portuguesa,“ 77, consultado em 3 de novembro de 2014, <http://www.romaniaminor.net/ianua/Torino/Torino05.pdf>.

¹⁸ Ocorreu, em concreto, em 2000 durante a reunião de especialistas na área de mirandês (como, por exemplo, Manuela Barros Ferreira, Amadeu Ferreira ou Domingos Raposo) em Lisboa. Cf. Roberto Ceolin, „Um enclave leonês na paisagem

finir os objetivos e as prioridades principais no desenvolvimento da língua mirandesa, tanto interna como externamente. Enquanto o desenvolvimento externo abrangia sobretudo a divulgação da língua entre a comunidade científica internacional, os objetivos do desenvolvimento interno foram especificados muito mais pormenorizadamente, sendo quatro deles considerados prioritários: o desenvolvimento de um estudo linguístico focado na fixação da norma escrita, a divulgação da língua através da produção de textos não literários em mirandês e da criação de um site na internet, o apoio ao ensino, de modo a abranger a formação de formadores, a produção de instrumentos auxiliares da aprendizagem da língua e a organização de cursos de mirandês, e, finalmente, a promoção da língua junto da população.¹⁹

5.1 A fixação da norma escrita e o desenvolvimento do estudo linguístico do mirandês

O estudo linguístico do mirandês realiza-se ininterruptamente desde os anos 80 e representa um dos objetivos mais bem cumpridos. Pela investigação no campo do mirandês responsabilizou-se o CLUL, baseando-se no seu estudo um projeto sobre as linguagens fronteiriças concluído em 2008. Além disso, o CLUL também continua com o trabalho na fixação da norma escrita através da publicação de adendas à Convenção Ortográfica, tendo já sido publicadas duas (em 2000 e 2001).

Porém, apesar de ocupar um lugar de relevo, o CLUL não é a única instituição que se dedica à problemática. O mirandês representa um tema de interesse noutras universidades também, podendo mencionar-se como exemplo o Centro de Estudos Mirandeses da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, que organizou um Congresso sobre a língua mirandesa na Faculdade de Letras do Porto, em 1999. Além disso, as atividades académicas são apoiadas também por associações que operam fora do ambiente universitário, como, por exemplo, o Grupo de Estudo da Língua Mirandesa (doravante GELM), que é constituído por especialistas na área do mirandês²⁰ e que colabora com o CLUL na elaboração de adendas à Convenção Ortográfica, responsabilizando-se também pela organização de jornadas e encontros regionais sobre a problemática desta língua.

unitária da língua portuguesa,” 76, consultado em 3 de novembro de 2014, <http://www.romaniaminor.net/ianua/Torino/Torino05.pdf>.

¹⁹ Cf. „Programas,” consultado em 5 de novembro de 2014, <http://mirandes.no.sapo.pt/LMPSdecdes.html>.

²⁰ Os representantes principais são a linguista Manuela Barros Ferreira e o escritor e ardente defensor do mirandês Amadeu Ferreira quem, desgraciadamente, faleceu em 1.º de março de 2015.

Mesmo assim, é preciso admitir que hoje em dia a investigação parece não continuar com tanto entusiasmo como na altura de reconhecimento do idioma, bastando referir que a maioria dos estudos e a última adenda ortográfica foram publicados antes de 2003 e que as atividades dos respetivos centros se têm revelado bastante escassas.²¹

5.2 A produção de textos não-literários e a criação de um site na internet

O segundo objetivo, tal como o primeiro, está a ser cumprido com êxito. Quanto à produção escrita, há jornais que dedicam algum espaço aos textos em mirandês, como, por exemplo, o *Diário de Trás-os-Montes*,²² e há até alguns com artigos só em mirandês, como o *La Fuolha Mirandesa*, que faz parte do *Jornal do Nordeste*.

No que toca as páginas web, o GELM, em colaboração com o CLUL, conseguiu cumprir um dos seus principais objetivos através da criação, em 2001, do site <http://mirandes.no.sapo.pt>, que deve servir como instrumento primordial de divulgação de todos os tipos de informações sobre o mirandês, como dados básicos sobre o idioma, artigos de linguistas que descrevem avanços na investigação, apresentação de novas propostas de como normalizar a língua, além de textos literários em mirandês. Há também dezenas de outras páginas que se dedicam à problemática,²³ estimando-se que no total haverá cerca de 12 000 páginas web em mirandês, o que, forçoso é admitir, não é pouco. No entanto, mais uma vez temos de reconhecer que, tal como no caso da investigação científica, o entusiasmo nesta área também tem esmorecido bastante nos últimos anos e, em comparação com o período do reconhecimento, a partir dos anos 2002 – 2003 aparecem muito menos artigos ou comentários relativos ao mirandês, inclusive no próprio site apoiado pelo CLUL. O que melhor ainda documenta a diminuição de entusiasmo pela temática é o facto de o fórum dos visitantes neste site ter tido recebido durante todo o ano de 2014 um único comentário.

²¹ Por exemplo nas páginas web do Centro de Estudos Mirandeses no Porto podemos ler que o Centro está „temporariamente em hibernação“. (Cf. Centro de Estudos Mirandeses, consultado em 15 de janeiro de 2015, <http://web.letas.up.pt/cem/>).

²² Disponível também on-line. Cf. *Diário de Trás-os-Montes*, consultado em 3 de janeiro de 2015, <http://www.diariodetrasmontes.com/>.

²³ Por exemplo o site da aldeia de Sendim, que apresenta alguns textos em mirandês. Cf. Sendim em Linha, consultado em 3 de janeiro de 2015, <http://www.sendim.net>.

5.3 Apoio ao ensino da língua mirandesa

O apoio ao ensino é uma expressão bastante ampla, suscetível de abranger todos os aspetos da educação, desde a formação de professores capazes de ensinar a língua até à produção de materiais de apoio ou à organização de cursos de mirandês. Apesar de este propósito educativo figurar no programa para o desenvolvimento da língua como um dos objetivos considerados mais importantes, se não mesmo o mais importante de todos, e apesar de o direito à aprendizagem do mirandês estar garantido pelo Despacho Normativo 35/99, a consecução deste objetivo representa, infelizmente, o ponto mais fraco de todo o programa.

Começando pela formação de professores, há que convir que é bastante escassa. Em 2000 elaboraram-se “Programas experimentais” de ensino para o nível básico, para adultos e também para a formação de formadores,²⁴ mas até hoje não foram levados à prática de maneira muito sistemática. Complementando a própria formação de professores, existem cursos de „Introdução à Língua e Cultura Mirandesa“, destinados a futuros professores do ensino pré-primário, primário e secundário²⁵ e organizados em diversos locais do concelho, mas o seu número é bastante baixo, dado que o número de formadores qualificados continua insuficiente.

No que diz respeito a cursos escolares ou para o público em geral, enfrenta-se um problema semelhante. Existem cursos livres para o grande público, geralmente no verão e de duração de três semanas,²⁶ sendo frequentados por 20 pessoas em média, mas, na verdade, são organizados só pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro em Vila Real ou Miranda do Douro, ou seja, a sua acessibilidade é limitada. Só raramente é possível contar com cursos de mirandês realizados fora da Terra de Miranda; um dos raros exemplos são os cursos livres, com duração de quatro meses,²⁷ organizados pela

²⁴ Cf. Roberto Ceolin, „Um enclave leonês na paisagem unitária da língua portuguesa,” 77, consultado em 3 de novembro de 2014, <http://www.romaniaminor.net/ianua/Torino/Torino05.pdf>.

²⁵ Cf. „Programas,” consultado em 5 de novembro de 2014, <http://mirandes.no.sapo.pt/LMPSdecdes.html>.

²⁶ No entanto, de vez em quando aparecem também outros tipos de cursos, como, por exemplo, „O Primeiro Curso Intensivo de Língua e Cultura Mirandesa“, com a duração de 4 dias, organizado na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro em 2010. (Cf. „Ciclo cultural UTAD,” consultado em 5 de novembro de 2014, <http://cicloculturalutad.blogspot.cz/2010/07/curso-intensivo-de-mirandes-e-cultura.html>.)

²⁷ O primeiro foi organizado em 2002 na Casa de Trás-os-Montes e Alto Douro em Lisboa. (Cf. „Situação,” consultado em 4 de novembro de 2014, <http://mirandes>.

„Associação de la Lhéngua Mirandesa“, que surgiu em 2001 em Lisboa com o objetivo de agregar os mirandeses residentes fora da Terra de Miranda e promover o conhecimento da língua e cultura mirandesas.

Quanto ao mirandês como parte do currículo escolar, já a partir dos anos 80 do século XX aparecia tanto no currículo do ensino primário e secundário, como no do universitário. O seu ensino iniciou-se no ano escolar 1985 – 1986 em turmas do 5.º e 6.º ano na Escola Preparatória de Miranda do Douro,²⁸ representando esta cidade até hoje o centro principal do ensino da língua, apesar de, entretanto, o ensino se ter espalhado também a outras escolas primárias e secundárias de todo o concelho, como, por exemplo, as de Sendim. No entanto, mesmo que haja um número relativamente alto de cursos oferecidos pela maioria das escolas primárias e secundárias do concelho e apesar de em média haver 20 alunos por turma, os cursos aparecem sempre e só como disciplina de opção, sendo a sua carga horária semanal bastante baixa: hoje em dia atinge apenas uma hora por semana,²⁹ o que certamente não é suficiente para a língua poder recuperar o seu antigo estatuto de língua de comunicação cotidiana. Além disso, observando os dados estatísticos podemos reparar no facto de o número de estudantes vir diminuindo – no ano escolar 1999 – 2000 no 5.º ano da Escola de Miranda do Douro havia 37 alunos, mas no ano 2001 – 2002 só 12,³⁰ o que também comprova que o interesse era maior na altura do reconhecimento da língua e que, assim, o objetivo de divulgar a língua entre a população portuguesa não está a ser cumprido de maneira satisfatória.

No que se refere às universidades, o número de cursos é mais baixo e, mais uma vez, foi só a Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro que tentou oferecer o curso livre de mirandês como parte do seu programa de Mestrado em „Ensino da Língua e Cultura Portuguesa“, tendo o mesmo sido frequentado por 24 pessoas.³¹ Do resto, há tentativas de integrar o mirandês no

no.sapo.pt/LMPSituacao.html.

²⁸ Cf. „Curso de Mirandês,“ consultado em 9 de maio de 2013, <http://cursodemirandes.wordpress.com/2010/01/03/a-lingua-mirandesa-resposta-a-algumas-perguntas/>.

²⁹ Cf. „Curso de Mirandês,“ consultado em 9 de maio de 2013, <http://cursodemirandes.wordpress.com/2010/01/03/a-lingua-mirandesa-resposta-a-algumas-perguntas/>.

³⁰ Cf. Roberto Ceolin, „Um enclave leonês na paisagem unitária da língua portuguesa,“ 74–75, consultado em 3 de novembro de 2014, <http://www.romaniaminor.net/ianua/Torino/Torino05.pdf>.

³¹ O curso realizou-se no ano letivo de 1999 – 2000. (Cf. Ceolin, „Um enclave leonês na paisagem unitária da língua portuguesa,“ 74–75.)

ensino como um capítulo em disciplinas como „Introdução à Linguística“, „Linguística Portuguesa e Românica“, „História da Língua“ ou „Variedades do Português“, nas Faculdades de Letras das principais universidades, mas não se tem conseguido que tal suceda regularmente, pelo que o mirandês permanece até ao nível universitário na posição de um tema antes de mais complementar e marginal.

No entanto, no campo de ensino logrou-se atingir pelo menos um êxito, quando o mirandês se tornou não só matéria de aprendizagem como também um seu instrumento. A partir de 2001 organizam-se „Cursos de alfabetização de adultos“ realizados na língua mirandesa em várias aldeias mirandesas com alto grau de analfabetismo, como, por exemplo, Sendim.³² Assim, o mirandês é utilizado tal como deve ser, isto é, como uma língua verdadeiramente viva, usada como meio de comunicação.

Passando para o problema da produção de instrumentos auxiliares do ensino, podemos dizer que no início do século XXI (2001 – 2004) se elaboraram materiais para aprendizagem escolar do 1.º, 2.º e 3.º ciclo do ensino básico e que no mesmo período se criou um *Prontuário /Vocabulário Ortográfico da Língua Mirandesa* e também um *Dicionário Básico da Língua Mirandesa*.³³ Porém, faltam até hoje manuais para os níveis de educação mais avançados e também uma gramática complexa da língua mirandesa, em que nem se começou ainda a trabalhar. Assim, de novo estamos perante a falta de recursos fundamentais que possam servir para facilitar a promoção da língua.

Quanto aos programas experimentais do ensino do mirandês, tão cuidadosamente elaborados na viragem do século XXI, podemos dizer que os projetos decorrentes são agora apenas suplementares, servindo mais como curiosidade científica do que como um verdadeiro material de apoio. Um bom exemplo é o projeto realizado pela Microsoft, em colaboração com o Instituto de Linguística Teórica e Computacional, que foi iniciado em 2011 e que tenta modernizar o ensino do mirandês, desenvolvendo um software capaz de converter a escrita da língua mirandesa em voz sintética e vice-versa, para poder servir como aplicação didática e facilitar desse modo a aprendizagem tanto da face sonora como da escrita do mirandês.³⁴

³² Cf. „Programas“, consultado em 5 de novembro de 2014, <http://mirandes.no.sapo.pt/LMPSdecdes.html>.

³³ Cf. „Programas,“ consultado em 5 de novembro de 2014, <http://mirandes.no.sapo.pt/LMPSdecdes.html>.

³⁴ Cf. „Tecnologia e linguística aliam-se para reavivar mirandês,“ consultado em 5 de novembro de 2014, <http://www.cienciahoje.pt/index.php?oid=47212&op=all>.

5.4 Promoção da língua junto da população

Finalmente, o último objetivo deste programa de preservação do mirandês aponta para a forte afinidade entre a língua e a cultura de um povo. É um facto inegável que quando perdemos uma língua não perdemos só um idioma mas também uma conceção do mundo. Assim, com a consciência de que perder a língua mirandesa poderia eventualmente levar ao desaparecimento da cultura do mundo mirandês, no âmbito do apoio a esta língua minoritária põe-se muita ênfase na sua interligação com a cultura da Terra de Miranda e no seu uso local como instrumento de manifestação de identidade do povo.

No programa governamental de apoio à manutenção da língua, é dada maior ênfase ao apoio financeiro conducente ao surgimento de associações locais que tentem promover e divulgar a cultura mirandesa através da realização de festivais culturais, exposições ou conferências para o público geral. É de salientar que surgiram bastantes associações, entre as quais figura também uma, sediada em Sendim, formada por jovens e denominada “Mirai q’alforjas”,³⁵ o que mostra que o mirandês suscita interesse em várias faixas etárias. Apoiar-se também a própria organização de eventos culturais ou de festas de cidades, para as quais os cartazes e os convites são redigidos em mirandês, e é também de bom tom o presidente da câmara municipal, ao inaugurar esses eventos, efetuar no início um discurso nesta língua.

Devido a este esforço na organização e no financiamento de eventos culturais, conseguiu-se chamar a atenção para manifestações culturais algo esquecidas e até revitalizá-las, como aconteceu, por exemplo, no caso da música dos gaiteiros. No início dos anos 90 do século XX esta música tradicional da região estava quase em extinção, mas graças ao empenho de Mário Correia,³⁶ que criou a editora „Sons da Terra” e começou a gravar discos com esta música tradicional, hoje em dia não só existem centenas deles como também apareceram novos grupos que se dedicam a este género musical, como, entre outros, o quarteto Lenga Lenga, criado em 2000.³⁷ Em consequência, como a música de gaita-de-foles está, na Terra de Miranda, estreitamente ligada à dança, a sua revitalização levou também a uma certa ressurreição da

³⁵ Cf. „Situação,” consultado em 4 de Novembro de 2014, <http://mirandes.no.sapo.pt/LMPSituacao.html>.

³⁶ Diretor do Centro de Música Tradicional e fundador do Festival Intercéltico de Sendim, que já chegou à sua 15.^a edição. (Cf. Rosa Ramos, „Anquanto la lhengua fur falada. Reportagem sobre o mirandês, a outra língua portuguesa,” consultado em 7 de novembro de 2014, <http://www.ionline.pt/artigos/portugal/anquanto-la-lhengua-fur-falada-reportagem-sobre-mirandes-outra-lingua-portuguesa>).

³⁷ Cf. Páginas web do grupo LengaLenga, consultadas em 7 de novembro de 2014, <http://www.lengalenga.net/>.

tradicional “dança dos paulitos”, executada geralmente por grupos de oito homens,³⁸ que são chamados de “pauliteiros”. Cada um deles dança com dois pequenos paus (paulitos) na mão, refletindo esta dança, provavelmente de origem guerreira,³⁹ momentos históricos de importância local. Assim, o florescimento da música tradicional de gaitas-de-foles contribuiu significativamente para uma maior popularidade desta dança, de tal maneira que esta hoje em dia representa uma das mais notáveis manifestações da herança cultural da Terra de Miranda.⁴⁰

Além desta contribuição para a preservação do património cultural da região, o que melhor revela a interligação entre a cultura e a língua é o facto de a língua mirandesa encontrar a sua expressão natural e não-forçada no campo da própria produção cultural, especialmente a musical e a literária.

Quanto à música, nos anos 90 do século XX surgiram alguns grupos que aproveitaram o mirandês para as letras das suas canções. Como exemplo da produção musical em mirandês podemos mencionar a banda musical de Sendim Pica Tumilho, que existe desde 1998 e que já cantava em mirandês antes do reconhecimento oficial desta língua. Ironicamente descrevem o seu estilo muito próprio como “agrícola hard rock” ou “hard rock etnográfico”, aproveitando as canções para fazer crítica social, desde as más condições de estradas em Trás-os-Montes até ao processo de atribuição de subsídios da União Europeia.⁴¹

Além dos Pica Tumilho, existem muitos outros que, ao contrário deles, se dedicam primordialmente à música tradicional da Terra de Miranda. Os mais conhecidos entre eles são provavelmente os músicos da banda Galandum Galundaina.⁴² O grupo apareceu em 1996 e canta em mirandês, usan-

³⁸ Atualmente é dançada também por grupos de mulheres.

³⁹ Supõe-se que este tipo de dança bélica existia já na Grécia Antiga.

⁴⁰ A dança existe também em outras zonas do mundo, como, por exemplo, na Galiza ou no sul da França. Cf. „Pauliteiros,” consultado em 10 de novembro de 2014, <http://www.cm-mdouro.pt/cultura/pauliteiros>. Também cf. António A. Pinelo Piza, „A dança dos paus: paloteo da província de Zamora e pauliteiros do distrito de Bragança,” consultado em 14 de novembro de 2014, http://www.google.cz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=6&ved=0CD0QFjAF&url=http%3A%2F%2Fdialognet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F3831926.pdf&ei=H8RgVM_nJZLYarKKgagE&usq=AFQjCNEi8goCCF9m8XsA0sW9b9Nvj2-3uw.

⁴¹ Até hoje gravaram dois discos, *Sacho, Gaçpóia i Rock n'Roll* em 2000 e *Faiçca: Ua stória d' amor i laboura* em 2008, e a sua canção mais conhecida, que bem demonstra o tom irónico da sua produção musical, é „Agricultura é a minha loucura”. (Cf. Páginas web do grupo Pica Tumilho, consultadas em 11 de novembro de 2014, <http://www.picatumilho.com/2012/#/home>.)

⁴² Cf. Páginas web do grupo Galandum Galundaina, consultadas em 11 de novem-

do instrumentos tradicionais da zona, como gaitas-de-foles, flauta pastoril, sanfona, caixa de guerra, conchas de Santiago, castanholas ou pandeireta, tentando não só recuperar a herança musical local como também, simultaneamente, modernizá-la.

No campo da literatura, deparamos com uma grande tradição de literatura oral, existente já desde os primórdios da língua mirandesa. É representada por inúmeras adivinhas, cantigas, orações, contos ou poemas, registando-se também certas formas que se encontram apenas na literatura mirandesa, como, por exemplo, os “lhaços”, poemas que acompanham a dança dos pauliteiros.⁴³ Porém, falta uma sistemática recolha desta literatura oral, pelo que a maior parte dela está ainda por publicar, aparecendo as amostras da produção literária tradicional hoje em dia só raramente em páginas web de apoiantes ou em antologias de poesia portuguesa, de que é exemplo *Rosa do Mundo: 2001 Poemas Para o Futuro*, publicada em 2001, em que, no entanto, dos 2001 poemas selecionados só um foi escrito em mirandês.⁴⁴

Além disso, havia e há autores, ainda que poucos, que escrevem em mirandês com o objetivo de aproveitar os recursos literários para manterem e fixarem o património linguístico. Esta atitude é típica especialmente dos autores da primeira fase da produção literária em mirandês, decorrente durante os séculos XIX e XX, na qual a figura-chave é o já citado José Leite de Vasconcelos, que foi, no fundo, quem começou com a produção literária em mirandês, publicando o seu poemário *Flores Mirandesas* já em 1884.

Na segunda fase da literatura mirandesa, que se iniciou com o reconhecimento da língua na viragem do século XXI, deparamos com a tendência quase contrária, ou seja, a de acabar com o estatuto do mirandês como objetivo da criação literária, procurando-se, em vez disso, tornar a língua mirandesa um instrumento da expressão literária da identidade do povo mirandês. Devido a este pressuposto, nota-se também um forte realce na modernização da literatura, porque, tal como diz Paulo Meirinhos, membro do grupo musical Galandum Galundaina, “se quisermos preservar a cultura, não podemos parar no tempo”.⁴⁵

bro de 2014, <http://www.galandum.co.pt/>.

⁴³ Cf. Amadeu Ferreira, „O Mirandês e a literatura mirandesa,” consultado em 12 de novembro de 2014, <http://studosmirandeses.blogs.sapo.pt/5599.html>.

⁴⁴ Ferreira, „O Mirandês e a literatura mirandesa.”

⁴⁵ Cf. Rosa Ramos, „Anquanto la lhengua fur falada. Reportagem sobre o mirandês, a outra língua portuguesa,” consultado em 7 de novembro de 2014, <http://www.ionline.pt/artigos/portugal/anquanto-la-lhengua-fur-falada-reportagem-sobre-mirandes-outra-lingua-portuguesa>.

Graças ao apoio das autarquias locais multiplica-se a publicação de obras em mirandês,⁴⁶ tal como se multiplica também o número de autores que escrevem nesta língua, destacando-se, entre eles, o recentemente falecido Amadeu Ferreira, um dos principais especialistas em mirandês, que não só publicou estudos teóricos sobre a língua e cultura da Terra de Miranda como também se responsabilizou pela organização e publicação de antologias de poesia portuguesa traduzida para o mirandês (por exemplo, a antologia *Terra de Duas Línguas*, dedicada à poesia de Trás-os-Montes).⁴⁷ No campo da própria produção artística, foi autor de inúmeras crónicas, contos (salientam-se *Las Cuntas de Tiu Juquin*) e coletâneas de poesia (merecem destaque *Cebadeiros* ou *L Ancanto de las Arribas de l Douro*)⁴⁸ e dedicou-se também à tradução de obras literárias famosas do português, francês ou inglês para o mirandês, como, por exemplo, *Le Petit Prince* de Antoine de Saint-Exupéry, *Mensagem* de Fernando Pessoa ou *Os Lusíadas* de Luís de Camões. A sua produção literária e a de outros autores comprova assim que na área de cultura a língua mirandesa se mostra plenamente funcional e capaz de ser utilizada de maneira natural como um instrumento de expressão artística.

6. A situação atual

Resumindo assim todos os objetivos principais da promoção da língua mirandesa e a maneira como têm vindo a ser cumpridos, podemos constatar que se têm envidado bastantes esforços tanto para preservar o idioma como para divulgar o seu uso. Alcançam-se até bastantes êxitos não só no campo da preservação da própria língua como também no da manutenção e promoção da cultura mirandesa, tendo o aumento de interesse pela língua levado simultaneamente a um aumento de interesse pela cultura da Terra de Miranda, dando-se relevo à popularização de manifestações culturais que, à partida, não estão diretamente ligadas com a língua, como foi o caso da dança dos pauliteiros, mas cuja popularidade cresceu bastante após o reconhecimento da língua.

⁴⁶ Para incentivar a produção literária, apoiaram até o lançamento de um concurso literário em 2001, atribuindo os prémios no dia 15 de agosto, que é celebrado como o Dia da Língua Mirandesa.

⁴⁷ Cf. Biografias de escritores em mirandês „*Semblances dels ponents*,“ consultadas em 12 de novembro de 2014, <http://stel.ub.edu/paremio-rom/es/p%C3%A1ginas/semblances-dels-ponents-0>.

⁴⁸ Os contos e a poesia representam até hoje o género literário predileto dos autores mirandeses, apesar de a produção literal se alargar também, especialmente na segunda fase da literatura mirandesa, a outros géneros literários, como as novelas ou peças teatrais.

Apesar de ter este impacto favorável no renascimento cultural da zona, a língua mirandesa, enquanto tal, não parece ter, porém, um futuro muito brilhante à sua frente, dado que é até considerada uma língua em risco. Num estudo da Comissão Europeia do ano de 1996 sobre a vitalidade das línguas, o mirandês ocupava o 34.º lugar numa lista de 48 línguas europeias,⁴⁹ ou seja, representava uma das línguas com menor vitalidade. Este facto é também confirmado no Atlas Interativo da UNESCO referente às línguas em perigo no Mundo, em que o mirandês é designado como uma língua “definitivamente em perigo”.⁵⁰

Há várias razões para isso. A primeira é o uso da língua restringir-se a uma região bem limitada e pouco habitada, que, como se tal não bastasse, tem sofrido nos últimos anos uma enorme desertificação. Por causa do aumento da taxa de desemprego, que subiu nos últimos dez anos de 3,3% para 4,5%, muitos habitantes locais têm migrado para centros urbanos na costa ou até partido para o estrangeiro – segundo os dados do censo mais recente, estima-se que só entre 2001 e 2011 a população da região haja diminuído 7,3%.⁵¹ Com a cada vez maior escassez de população,⁵² escasseiam também, logicamente, os falantes de mirandês, cujo número, mesmo se aceitarmos a estimativa mais elevada e certamente exagerada de 15 000 falantes, não é suficiente para assegurar a manutenção da língua, levando em consideração o pressuposto de que só com mais de 100 000 falantes os idiomas têm hipótese de sobreviver. É ainda de destacar que a desertificação se nota já, também e infelizmente, na esfera de cultura – voltando ao grupo musical Pica Tumlho, hoje em dia só um dos cinco membros da banda mora na Terra de Miranda, enquanto os outros migraram para zonas mais urbanizadas de Portugal.

⁴⁹ Cf. Carlos Ferreira e Júlio Meirinhos, „A Terra de Miranda e a Lei da Lhéngua Mirandesa,” consultado em 14 de janeiro de 2014, http://tempocaminhado.blogspot.cz/2012/05/terra-de-miranda-e-lei-da-lhegua_07.html.

⁵⁰ No Atlas é referido como uma parte do complexo linguístico asturo-leonês e o número de falantes, que inclui também os falantes da sua variante dialetal em Espanha, estima-se ser de 15 000. Cf. UNESCO Atlas of the World’s Languages in Danger, consultado em 14 de novembro de 2014, <http://www.unesco.org/culture/languages-atlas/index.php?hl=en&page=atlasmap>.

⁵¹ Cf. Rosa Ramos, „Anquanto la lhengua fur falada. Reportagem sobre o mirandês, a outra língua portuguesa,” consultado em 7 de novembro de 2014, <http://www.ionline.pt/artigos/portugal/anquanto-la-lhengua-fur-falada-reportagem-sobre-mirandes-outra-lingua-portuguesa>.

⁵² Segundo o censo, em 2011 havia apenas 7 462 residentes permanentes. (Cf. Ramos, „Anquanto la lhengua fur falada. Reportagem sobre o mirandês, a outra língua portuguesa.”)

A este fator é preciso juntar um outro: a idade dos falantes. A maioria dos falantes é da faixa etária dos 60 anos para cima; na geração entre os 45 e os 60 anos verifica-se que o mirandês já não se usa, por exemplo, nem na comunicação com os filhos⁵³ e, a utilizar-se, fica reduzido à esfera familiar e a relações de vizinhança, o que quer dizer que aparece mais numa situação de diglossia do que de bilinguismo, o que leva a que o seu prestígio social seja sempre um pouco inferior ao do português. Este facto é bem visível num inquérito do ano de 2001, quando os mais jovens mostraram menor referência positiva da língua mirandesa (na faixa etária até aos 14 anos só a evidenciavam 48% dos inquiridos), ao contrário dos mais velhos, cuja referência foi a mais positiva (em 84% dos inquiridos na faixa etária dos 65 para cima).

Não representando, na maioria dos casos, língua de comunicação nem no seio de famílias nucleares, a única possibilidade de aquisição do mirandês é, pois, na escola, mas parece que a sua inclusão no ensino não tem conseguido contribuir para sua melhor divulgação. Primeiramente, fácil é concluir que, havendo um menor prestígio social, acaba por verificar-se pouca motivação nos jovens para aprendê-lo; em segundo lugar, o ensino do mirandês carece, além de formadores ou material escolar, de apoio à sua plena integração nos currículos escolares. Provavelmente por causa de todos os fatores acima referidos, o mirandês é sempre e só apresentado como elemento de certo enriquecimento do currículo, o que quer dizer que nunca representa uma disciplina obrigatória, nem no próprio concelho de Miranda do Douro. Acrescentando-se a circunstância de que o apoio ao seu ensino tem até diminuído nos últimos anos e de que a sua carga horária foi reduzida para apenas uma hora por semana, podemos deduzir que nem as escolas vão conseguir reforçar o papel do mirandês como língua da comunicação no dia-a-dia, aproximando-se afinal o seu ensino do de uma língua estrangeira, ainda para mais com pouca probabilidade de uso na prática.

O que também contribui de maneira significativa para o pouco prestígio social do mirandês e assim, secundariamente, para a sua pouca vitalidade

⁵³ No inquérito de 2001, 87% dos inquiridos afirmaram entender a língua mirandesa, mas só 64,6% dos inquiridos se consideraram capazes de falá-la. Cf. Roberto Ceolin, „Um enclave leonês na paisagem unitária da língua portuguesa,“ pp. 73-74, consultado em 3 de novembro de 2014, <http://www.romaniaminor.net/ianua/Torino/Torino05.pdf>. Cf. Também Cristina Martins, „A vitalidade de línguas minoritárias e atitudes linguísticas: o caso do mirandês,“ consultado em 2 de dezembro 2014, <http://www.academiadelalingua.com/lletresasturianas/pdf/Art%C3%ADculu%201-Cristina%20Martins-A%20vitalidade%20de%20l%C3%ADnguas%20minorit%C3%A1rias%20e%20atitudes%20lingu%C3%ADsticas.%20o%20caso%20do%20mirand%C3%AAs.pdf>.

é o facto de nunca ter adquirido o papel de língua falada nas ocasiões oficiais. Pelas instituições do concelho é utilizado só esporadicamente e muitas vezes só com carácter “folclórico” por ocasião de festas, como já mencionamos. Apesar de a lei do ano de 1999 ter autorizado as instituições públicas sediadas no concelho de Miranda do Douro a emitirem os seus documentos acompanhados de uma versão em mirandês, só raramente tal acontece e como tal, apesar de ser a língua oficial da região, o seu uso, na verdade, nunca se oficializou.

Finalmente, não é de esquecer que não há só ameaças de natureza social, mas também de natureza linguística. A divulgação do seu uso é complicada pela existência de três variantes diferentes: até agora não foram unificadas, nem se escolheu uma delas como variante padrão definitiva. O facto de ainda não se ter acabado o processo de fixação da norma do mirandês torna-se assim bastante nocivo para a língua. Outro perigo representa a relação cada vez mais estreita entre o mirandês e o português. Nos últimos anos tem-se notado uma contaminação bastante forte do mirandês pela língua portuguesa, que penetra até nas esferas tradicionalmente reservadas ao mirandês, ou seja, na língua da casa e do campo. Isto deve-se primeiro à chegada maciça de falantes de português a partir dos anos 50 do século XX, motivada pelo aproveitamento do potencial hidrelétrico do rio Douro, que criou muitos postos de emprego na construção de barragens, depois à maior mobilidade de pessoas e, por fim, aos meios de comunicação social, como a televisão ou a rádio, cada vez mais presentes na vida cotidiana até nos locais mais remotos.

Assim, apesar de uma política linguística bem concebida e elaborada, o mirandês continua a ser hoje em dia, antes de mais, uma curiosidade “folclórica” revitalizada e um pouco artificialmente apoiada pelas elites intelectuais e científicas,⁵⁴ frequentemente de fora da região⁵⁵ – nem tanto pelos

⁵⁴ Este facto está bem documentado no já mencionado inquérito do ano de 2001 que mostrou que a avaliação positiva ou negativa do mirandês varia também de acordo com o grau de escolaridade dos inquiridos. Quem lhe atribui o maior prestígio são pessoas analfabetas (87,5%) e de instrução básica (66,5%), o que comprova a ligação do mirandês às classes baixas, mas também as pessoas com instrução superior (100%), o que evidencia que os intelectuais valorizam esta língua, apesar da sua pouca utilidade, como parte indispensável da herança cultural e espiritual. Cf. Roberto Ceolin, „Um enclave leonês na paisagem unitária da língua portuguesa,” 73 – 74, consultado em 3 de novembro de 2014, <http://www.romaniaminor.net/ianua/Torino/Torino05.pdf>.

⁵⁵ Quando se afirma que são de fora da região não significa que os investigadores sejam só de outras regiões portuguesas, mas também de outros países. Por exemplo, o Centro de Música Tradicional em Sendim, criado como um centro da cultura

próprios falantes da zona: para estes, o mirandês representa, no fundo, um aspeto de identidade e de herança cultural da zona da Terra de Miranda e não propriamente uma língua falada no contexto da comunicação cotidiana. Falando do futuro do mirandês, parece assim que, por um lado, do ponto de vista linguístico, será pouca a probabilidade de passar a ser uma língua verdadeiramente viva, mas que, por outro lado, há grande hipótese de não se tornar por completo uma língua em vias de extinção, preservando-se, pelo menos, como um dos instrumentos da expressão da identidade do povo mirandês, inseparável da herança cultural da região.

BIBLIOGRAFIA

- Boléo, Manuel de Paiva, e Maria Helena Santos Silva. *Mapa dos dialectos e falares de Portugal continental*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1962.
- “Carta Europeia das Línguas Regionais ou Minoritárias.” Consultado em 4 de novembro de 2014. http://www.coe.int/t/dg4/education/minlang/textcharter/Charter/Charter_pt.pdf.
- Centro de Estudos Mirandeses. Consultado em 15 de janeiro de 2015. <http://web.letras.up.pt/cem/>.
- Centro de Linguística da Universidade de Lisboa. “Linguagens Fronteiriças: Mirandês.” Consultado em 3 de novembro de 2014. <http://www.clul.ul.pt/pt/investigacao/210-project-border-languages-mirandese>.
- Ceolin, Roberto. “Um enclave leonês na paisagem unitária da língua portuguesa.” 62-82. Consultado em 3 de novembro de 2014. <http://www.romaniaminor.net/ianua/Torino/Torino05.pdf>.
- Ciclo cultural UTAD. „Curso intensivo de mirandês e cultura mirandesa.” Consultado em 5 de Novembro de 2014. <http://cicloculturalutad.blogspot.cz/2010/07/curso-intensivo-de-mirandes-e-cultura.html>.
- Ciência Hoje. „Tecnologia e linguística aliam-se para reavivar mirandês.” Consultado em 5 de novembro de 2014. <http://www.cienciahoje.pt/index.php?oid=47212&op=all>.
- Cintra, Lindley. “Nova proposta de classificação dos dialectos galego-portugueses.” Consultado em 21 de novembro de 2014. <http://cvc.instituto-camoes.pt/hlp/biblioteca/novaproposta.pdf>.

mirandesa com apoio financeiro comunitário, estima que 70% dos investigadores e estudiosos que por lá passam são estrangeiros. Cf. Rosa Ramos, „Anquanto la lhengua fur falada. Reportagem sobre o mirandês, a outra língua portuguesa,” consultado em 7 de novembro de 2014, <http://www.ionline.pt/artigos/portugal/anquanto-la-lhengua-fur-falada-reportagem-sobre-mirandes-outra-lingua-portuguesa>.

- „Curso de Mirandês.“ Consultado em 9 de maio 2013. <http://cursodemirandes.wordpress.com/2010/01/03/a-lingua-mirandesa-resposta-a-algumas-perguntas/>.
- Diário de Trás-os-Montes. Consultado em 3 de janeiro de 2015. <http://www.diariodetrasosmontes.com/>.
- Ferreira, Amadeu. “A língua mirandesa – resposta a algumas perguntas.” Consultado em 2 de novembro de 2014. <http://cursodemirandes.wordpress.com/2010/01/03/a-lingua-mirandesa-resposta-a-algumas-perguntas/>.
- Ferreira, Amadeu. “O mínimo sobre a língua mirandesa.” Consultado em 4 de novembro de 2014. <http://studosmirandeses.blogs.sapo.pt/1294.html>.
- Ferreira, Amadeu. “O Mirandês e a literatura mirandesa.” Consultado em 12 de novembro de 2014. <http://studosmirandeses.blogs.sapo.pt/5599.html>.
- Ferreira, Amadeu. “O oracionário mirandês: A língua das orações.” Consultado em 4 de novembro de 2014. <http://studosmirandeses.blogs.sapo.pt/tag/lh%C3%A9ngua+pertuesa>.
- Ferreira, Carlos, e Júlio Meirinhos. “A Terra de Miranda e a Lei da Lhéngua Mirandesa.” Consultado em 14 de janeiro de 2014. http://tempocaminhado.blogspot.cz/2012/05/terra-de-miranda-e-lei-da-lhegua_07.html.
- Ferreira, Manuela Barros. “O Mirandês e as línguas do Noroeste peninsular.” 7–22. Consultado em 3 de novembro de 2014. <http://www.academiadelalingua.com/lletresasturianes/pdf/Art%C3%ADculo%201-Manuela%20Barros%20Ferreira-O%20Mirand%C3%AAs%20e%20as%20l%C3%ADnguas%20do%20Noroeste%20peninsular.pdf>.
- Ferreira, Manuela Barros, Ernestina Carrilho, Maria Lobo, João Saramago e Luísa Segura da Cruz. “Variação linguística: perspectiva dialectológica.” In *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*, organizado por Isabel Hub Faria, Emília Ribeiro Pedro, Inês Duarte, e Carlos A. M. Gouveia, 479–502. Lisboa: Caminho, 1996.
- Galandum Galundaina. Consultado em 11 de novembro de 2014. <http://www.galandum.co.pt/>.
- Klíma, Jan. *Dějiny Portugalska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007.
- LengaLenga. Consultado em 7 de novembro de 2014. <http://www.lengalenga.net/>.
- Martins, Cristina. „A vitalidade de línguas minoritárias e atitudes linguísticas: o caso do mirandês.“ Consultado em 2 de dezembro de 2014. <http://www.academiadelalingua.com/lletresasturianes/pdf/Art%C3%ADculo%201-Cristina%20Martins-A%20vitalidade%20>

- de%201%C3%ADnguas%20minorit%C3%A1rias%20e%20atitudes%20lingu%C3%ADsticas.%20o%20caso%20do%20mirand%C3%AAs.pdf.
- Martins, Cristina. "O mirandês face ao português e ao castelhano. Elementos para uma breve caracterização linguística e sociolinguística de um idioma minoritário." Consultado em 14 de janeiro de 2014. http://www1.ci.uc.pt/celga/membros/docs/Cristina_M/ANUARI.pdf.
- Miranda do Douro Câmara Municipal. "Pauliteiros." Consultado em 10 de novembro de 2014. <http://www.cm-mdouro.pt/cultura/pauliteiros/>.
- ParemioRom. «Semblances dels ponents.» Consultado em 12 de novembro de 2014. <http://stel.ub.edu/paremio-rom/es/p%C3%A1ginas/semblances-dels-ponents-0>.
- Pica Tumilho. Consultado em 11 de novembro de 2014. <http://www.picatumilho.com/2012/#/home>.
- Pidal, Ramón Menéndez. "El dialecto leonés." Consultado em 3 de Novembro de 2014. <http://www.xuristes.as/Pdf/ELDialectoLeonesPIDAL.pdf>.
- Pita, Luiz Fernando Dias. "Mirandês: uma língua em andamento." Consultado em 10 de outubro de 2013. [http://www.filologia.org.br/revista/artigo/7\(20\)06.htm](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/7(20)06.htm).
- Piza, António A. Pinelo. "A dança dos paus: paloteo da província de Zamora e pauliteiros do distrito de Bragança." Consultado em 14 de novembro de 2014. http://www.google.cz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=6&ved=0CD0QFjAF&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F3831926.pdf&ei=H8RgVM_nJZLYarKKgagE&usq=AFQjCNEi8goCCF9m8XsA0sW9b9NvJ2-3uw.
- Ramos, Rosa. "Anquanto la lhengua fur falada. Reportagem sobre o mirandês, a outra língua portuguesa." Consultado em 7 de novembro de 2014. <http://www.ionline.pt/artigos/portugal/anquanto-la-lhengua-fur-falada-reportagem-sobre-mirandes-outra-lingua-portuguesa>.
- Sendim em Linha. Consultado em 3 de janeiro de 2015. <http://www.sendim.net>.
- Sítio de l Mirandés. "Generalidades." Consultado em 4 de novembro de 2014. <http://mirandes.no.sapo.pt/LMdefinicao.html>.
- Sítio de l Mirandés. "Legislação." Consultado em 5 de outubro de 2013. <http://mirandes.no.sapo.pt/LMPSlei.html>.
- Sítio de l Mirandés. „Programas." Consultado em 5 de novembro de 2014. <http://mirandes.no.sapo.pt/LMPSdecdes.html>.
- Sítio de l Mirandés. „Situação." Consultado em 4 de novembro de 2014. <http://mirandes.no.sapo.pt/LMPSituacao.html>.

- UNESCO Atlas of the World's Languages in Danger. Consultado em 14 de novembro de 2014. <http://www.unesco.org/culture/languages-atlas/index.php?hl=en&page=atlasmap>.
- Vasconcelos, José Leite de. *Estudos de Philologia Mirandesa*. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional, 1900. Consultado em 15 de outubro de 2014. <https://archive.org/details/estudosdephilolo01vascuoft>.
- Vasconcelos, José Leite de. *Estudos de Philologia Mirandesa*. Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional, 1901. Consultado em 15 de outubro de 2014. <https://archive.org/details/estudosdephilolo02vascuoft>.
- Vasconcelos, José Leite de. *Flores Mirandesas*. Porto: Livraria Portuense de Clavel, 1884.

CANTORIA DE REPENTE - POESIA ORAL DE IMPROVISO

CANTORIA DE REPENTE - ORAL IMPROVISED POETRY

Milan TICHÝ

Departamento de Línguas Românicas, Faculdade de Letras, Universidade Palacký,
Křížkovského 10, Olomouc, 771 80, República Checa

Email: loyt@volny.cz

RESUMO: O mundo lusófono tem manifestações bastante originais em vários campos de sua cultura. Uma delas é, sem dúvida, a existência de duelos de poetas improvisadores. Principalmente no Nordeste brasileiro esta arte, muito típica em tradições orais, não só sobreviveu o convívio com a literatura e poesia escrita, respectivamente, mas urbanizou-se e profissionalizou-se. O artigo revela esta forma de poesia popular brasileira e apresenta-a para o público acadêmico tcheco. Aborda as origens desta arte tradicional chamada *cantoria de repente* e sua geografia. Esboça suas formas de apresentação, modalidades, seus paradigmas de métrica e apresenta as figuras mais marcantes deste gênero poético-musical assim como considera questões como o preparo do repentista, a temática poética e sua atualização, a relação da crítica literária para com o repente ou correlações com outras áreas artísticas verbo-musicais como canção brasileira, rap ou slam poetry.

PALAVRAS-CHAVE: cantoria; repente; cantador; repentista; poesia oral brasileira; poesia de improviso

ABSTRACT: The Lusophone world expresses itself in various cultural fields in quite original ways. Competitions in improvised poetry certainly belong to this genre. Especially in the region of the Brazilian northwest this form of art—typical of the oral tradition—not only survived its co-existence with literature or written poetry, but even became urbanized and professionalized. The paper exposes and briefly introduces this genre of Brazilian folk poetry to the Czech academic public. It focuses on the origin of this traditional art (*cantoria de repente* in Portuguese) as well as on the related geography. It outlines the forms of presentation, the individual disciplines and their metrical norms and it introduces the most noticeable personas of this musical-poetical genre. It considers such questions as the training of the improvisators, the themes of their poems and their updating, the relationship of literary science and “repente” or the correlation with other verbo-musical art fields such as Brazilian folk song, rap or slam poetry.

KEYWORDS: cantoria; repente; cantador; repentista; brasilian oral poetry; improvised poetry

Introdução

Cantoria de repente é, sem sombra de dúvida, um fenômeno da cultura luso-brasileira.¹ É um tipo de poesia popular oral que é composta „de repente“ e apresentada em formato de um desafio de dois poetas. Estes vão cantando e revezando os seus versos e estrofes improvisadas com suporte de viola. O objetivo de nossa comunicação é revelar esta forma de poesia popular brasileira e apresentá-la, de forma concisa e sintética, para o público acadêmico tcheco, pois é pouco ou nada conhecida nestes meios.²

Origens universais

As origens de duelos poéticos³ remontam à Grécia Antiga. Há documentos literários de dois pastores dialogando poeticamente no Homero, Horácio ou Vergílio. Apesar de não acharmos o *canto amebeu* nas fontes literárias da Roma Antiga, a tradição deve ter seguido nos meios rurais. O contato da cultura cristã medieval com o mundo árabe trouxe uma inovação fundamental para as artes poéticas – a rima. Além disso a poesia árabe conhecia duelos de poetas improvisantes⁴ tal como o uso de um instrumento musical acom-

¹ Acharmos inapropriado separar, pelo menos neste tipo de matéria, o brasileiro do lusitano, as partículas culturais do antigo colonizador (Portugal) das da colônia (Brasil), pois as influências, ao longo dos séculos, são mútuas. O colonizador exportou para o ultramar toda a sua cultura que se misturaria depois com a do nativo, nas peculiares condições tropicais, desde a língua e variadas tradições, incluindo a trovadoresca. Da colônia, além das matérias ou produtos como o tabaco, artigo do futuro impacto global, veio por exemplo a modinha – gênero musical que constituiu uma das bases da canção portuguesa mais típica que é o fado. O impacto da MPB (música popular brasileira) e produção televisiva brasileira em Portugal nas últimas décadas, ou no nível cultural ou no lexical, é mais que evidente.

² O que despertou nosso interesse por esta arte interdisciplinar – conjuga a música com a poesia – foi uma vivência na „própria pele“. Durante a visita da Feira dos Nordestinos ou de São Cristóvão no Rio de Janeiro, numa noite quente em 2006, viramos, junto com uma médica brasileira sem fronteiras lidicense, objeto de várias estrofes de uma peleja poética entre dois cantadores repentistas nordestinos que incorporaram instantaneamente nossa dupla bem inspiradora – um „gringo“ e uma moça nativa – nos seus versos. (Em 1942 foi feito no Brasil um tributo ao massacre na aldeia tcheca Lidice – um pequeno sítio perto de Rio Claro no Estado do Rio de Janeiro foi rebatizado para Lídice e foi lá colocado um monumento da tragédia na praça. Existe até hoje um intercâmbio entre as duas Lídices e seus habitantes. Daqui o *lidicense*...)

³ Veja-se Luís da Câmara Cascudo, *Vaqueiros e cantadores* (Porto Alegre: Livraria Globo, 1984), 185–92.

⁴ Veja-se Jaroslav Oliverius, *Svět klasické arabské literatury* (Brno: Atlantis, 1995), 24–46.

panhante. No debate dos estudiosos brasileiros a respeito das origens da cantoria de repente é forte a voz do Luís Soler, que vê a contribuição árabe como fundamental.⁵

Já bem mais evidenciada é a existência de desafios de poetas no sul da França nos séculos XI, XII e XIII. Os *tenson*, *jeux partis* dos jograis, trovadores ou meistersingers foram-se espalhando pela Europa medieval sem exceção da Península Ibérica. Eram duelos poéticos acompanhados por uma base musical que se manifestavam em suas denominações regionais. Na Provença se chamavam *debats*, na Alemanha *wettgesang*, na Sicília *contrasti*, na Castela *perguntas y respuestas* ou em Portugal *cantar ao desafio* ou *desgarrada*.⁶

Atualidade

Se procurarmos uma arte popular semelhante no mundo atual, encontrá-la-emos em vários cantos quer como uma tradição viva, quer como uma arte popular antiga ainda às vezes cultivada como uma parte da herança folclórica, ou só em forma de vestígios. Na última categoria ficam menções de costumes parecidos dos cozaques, esquimós, tal como artes semelhantes cultivadas na América central ou na Ásia. Na pasta de tradição antiga ainda cultivada constam vários núcleos europeus. São, por exemplo, o sul da França ou Portugal e Açores com suas desgarradas que ainda surgem em determinadas ocasiões (festas populares, festivais folclóricos) e até há tentativas de seus bardos se organizarem.⁷ As formas de verso e métrica delas são, porém, relativamente simples. Como instrumento de acompanhamento é utilizado o acordeão (concertina), ou se faz *a capela*. Nos estados de Chile, Argentina e Uruguai existem ainda tradições vivas e sólidas de poesia improvisada acompanhada com violão. São as chamadas *pallas* ou *palladas* chilenas e *payadas* argentinas ou uruguaias. Sua forma de duelo é denominada *payada de contrapunto*.

No Brasil

O foco da cantoria de repente no Brasil de hoje se encontra na região do Nordeste, mormente nos estados da Paraíba, Pernambuco, mas também nos de Ceará, Bahia, Piauí, Rio Grande do Norte ou Alagoas. Notemos também umas bases do repente nas grandes megápolis como o Rio de Janeiro ou São

⁵ Veja-se Luís Soler, *As raízes árabes, na tradição poético-musical do sertão nordestino* (Recife: UFPE, Editora Universitária, 1978) .

⁶ Veja-se Alberto da Cunha Melo, *Um certo Louro do Pajeú* (Natal: EDUFRN, 2000), 63.

⁷ Em 2005 ocorreu a candidatura da desgarrada, fazendo parte da tradição oral gaiaico-portuguesa, a património imaterial da humanidade da UNESCO.

Paulo formadas em consequência de uma migração massiva de nordestinos.⁸ A *pajada* do Sul do Brasil é relacionada com a cultura gaúcha e tem mais parentesco com a pajada argentina.

A cantoria nordestina é seguidora das tradições trovadorescas da Europa medieval com influência árabe, pois nas culturas aborígenes brasileiras havia cantos de parte improvisados em forma de um solista a cantar e o coro a responder, mas assim como a tradição oral de improviso da África subsaariana, donde foram trazidos os escravos para o Brasil, ambas as manifestações abordavam temas épicos ou heróicos e não tinham caráter de um desafio.

Os primeiros documentos sobre duelos de cantadores vêm do sertão brasileiro dos finais do século XVIII. Provavelmente aí, nas áreas isoladas por séculos, com um clima inóspito e uma vida dura fortalecendo seu habitante, os mestiços de maioria iletrados, porém, com uma força e inteligência natural, cultura própria⁹ e poética singular, fizeram permanecer o legado dos trovadores medievais. O fato de que a imprensa ficava proibida no Brasil até 1808 deve ter contribuído também a esta situação.¹⁰ Os cantadores nordestinos, assim como acontecia na Idade Média na Europa, serviam, além de entreter e encantar as populações nas feiras, como divulgadores de mitos, histórias, notícias e os demais tipos de informação. Só mais tarde, com as grandes mudanças políticas e socioeconômicas durante o século XX e urbanização intensa, o cantador se aproxima ao litoral, às suas cidades, à praia.

Tipos de apresentação

A cantoria de repente tem várias formas de apresentação. Um poeta a ver-sejar sem acompanhamento musical em torno de um mote simples é o glosador. Esta é a forma com que os repentistas costumam começar a aprender seu ofício. Porém, a forma mais comum é a de duelo, desafio, também chamada de “peleja”. O objetivo dos repentistas é, ao cumprir as regras de métrica, rima e oração, superar o adversário em originalidade, beleza e humor de seus versos. Entre vários cantadores há uma forte rivalidade e assim podem surgir cantorias propositais nas quais um bardo tenta derrotar e até humilhar o outro.

As plataformas mais típicas dos desafios de repentistas são os “pés-de-parede” em que os poetas ficam literalmente encostados (sentados ou de pé) a uma parede em um lugar público frequentado e o auditório vai se juntando

⁸ Veja-se Elba Braga Ramalho, “Cantoria Nordestina: pensando uma estética da cultura oral,” p. 3, consultado em 31 de janeiro de 2015, <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Ramalho.pdf>.

⁹ Veja-se Euclides da Cunha, *Os Sertões* (Rio de Janeiro: Record, 2000), 46–49.

¹⁰ Alberto da Cunha Melo, *Um certo Jó Patriota* (Recife: SINDESEP, 2002), 62.

em seu torno. Os ouvintes e suas reações são o único árbitro da pugna. Os temas e as formas são livres, a combinar dos participantes ou ao pedido do público, e não há limites de tempo o que dá mais liberdade aos poetas de se exprimirem. Por isso é sua manifestação preferida. Outra forma de apresentação é um festival, um tipo de torneio de um dia com participação de cinco a dez duplas de cantadores a concorrer. Um encontro maior que costuma levar um fim de semana inteiro é o congresso. Tem maior número de participantes e convidados. Depois de percorrerem as eliminatórias, na última noite acontece a final. A regularização da arte de cantoria nos últimos anos trouxe até tentativa de organizar campeonatos, umas ligas dos repentistas durando vários meses.

Nos festivais, congressos ou campeonatos são avaliadas rigidamente as regras de métrica, de rima e de oração: o cumprimento da modalidade escolhida e a tonicidade das sílabas em alguns casos (sextilha, martelo, entre outras); o conjunto de rimas exigido para cada modalidade; e a oração ou também chamado „assunto“ (não desviar do tema, respeitar o mote, respectivamente). Têm que ser cumpridas as convenções éticas como tocar decentemente enquanto o adversário cantar para não o perturbar ou desviar atenção dos ouvintes. Quem examina junto com o público a produção poética, que nos eventos competitivos tem limite de 5 minutos por „baião“ (uma disputa com um tema em uma forma), é o júri composto de poetas, intelectuais, acadêmicos ou simplesmente de gente conhecedora da arte. As pessoas associadas aos repentistas, que podem exercer papel de seu empresário, amigo, organizador de cantoria ou membro do júri, são os chamados „apologistas“.¹¹ Muitos deles mostraram capacidade de gravar na memória e registrar os melhores versos ou até estrofes inteiras das pelejas passadas, representando assim uma fonte valiosa para futuros estudos da arte.

Modalidades

A cantoria de repente tem muitíssimas modalidades com suas variantes por vezes regionais. As formas vão evoluindo conforme modas e contribuições ou invenções dos próprios cantadores. Das oitenta ou cem modalidades e variantes, dependendo da fonte citada, umas caíram em desuso e, hoje em dia, não mais de quarenta são praticadas.¹² Uns exemplos de moldes mais comuns: a modalidade chamada *ABC* obriga o repentista a rimar em estrofes

¹¹ Veja-se Roberto Benjamin, „Oralidade primária na memória da cantoria-de-viola: apologistas, „ consultado em 31 de janeiro de 2015, <http://seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/36170/23372>.

¹² Veja-se Francisco Linhares e Otacílio Batista, „Gêneros de Poesia Popular, „ consultado em 22 de março de 2013, <http://www.bahai.org.br/cordel/generos.html>.

de três, quatro ou seis versos palavras que começam com a mesma letra pelo alfabeto afora. Uma *quadra* exige rimar quatro versos setessílabos no esquema de rima ABAB, ABBA ou ABCB.

A *sextilha*, no repente atual, é a forma básica que segue o paradigma de seis versos de sete sílabas ABCBDB. Para se evitar a prática de um dos poetas trazer versos decorados, aplica-se na sextilha e em umas outras modalidades a obrigação da *deixa* - a última rima da estrofe do primeiro cantador tem que ser a primeira na estrofe do outro.¹³ Como uma variação de sextilha pode ser considerada a *setilha* - sete versos em setissílabos na ordem ABCBDDDB. A „obra“ (estrofe) denominada *quadrão* contém oito „linhas“ ou „pés“ (versos) heptassílabos com rimas AAABCCCB (tem inúmeras variações).

A *décima* é uma forma clássica, na poesia nordestina de improviso pode ser composta por versos de sete ou dez sílabas e também tem suas variantes. O esquema das rimas mais comum é ABBAACDDC. As décimas de sete ou de dez sílabas costumam fazer parte dos festivais em forma chamada *mote*, ou seja com o nono e o décimo verso definido - é o *mote*, o tema da cantoria (costuma ser sorteado) - que se repete em cada estrofe e o repentista tem que compor de forma que o *mote* rime e faça sentido com os versos antecedentes de improviso. Da modalidade *galope*, cujo ponto de partida era uma sextilha em dactilílabo, a variante mais apreciada e praticada é o *galope à beira-mar*, uma décima composta por pés de onze sílabas que no seu fim leva a palavra *mar* ou compostos *beira-mar*, *na beira do mar* ou *galope na beira do mar*. A rima do nono verso é a *deixa* para o adversário. O uso de temas praieros ou marítimos já não é obrigatória nesta forma. A modalidade de mestria é o *martelo*. Tem sua história de evolução métrica, mas hoje aparece como décimas de decassílabos com acentos tônicos na terceira, sexta e décima.

Existem modalidades, em que os poetas se revezam ou respondem no âmbito de uma estrofe, como o *moirão* com as suas variantes métricas ou *o que o povo quer saber*. A *gemedeira*, uma forma de sete ou dez heptassílabos, tem como sua característica uma exclamação *ai! ai! ui! ui!* em penúltima linha de cada estrofe. Uma das formas mais complexas e difíceis de se fazer é o *gabinete*, pois nas suas variantes sempre há grupos de versos de métrica desigual como por exemplo uma *quadra* em versos de sete sílabas (ABAB), mais quatro ou mais versos hendecassílabos com a mesma rima (CCCC), mais um terceto em heptassílabos (DDC).¹⁴

¹³ Isto é outra prática que já existia nas tensões medievais (*leixa-pren*, ou também *deixa-prende*).

¹⁴ Veja-se Átila Augusto F. de Almeida e José Alves Sobrinho, *Dicionário bio-bibliográfico de poetas populares* (Campina Grande: Univ. Fed. da Paraíba, 1990), 27-52, ou Leonardo Mota, *Cantadores* (Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1987),

Instrumentos e canto

Os cantadores em sua maioria utilizam instrumentos acompanhantes. O mais usado é a *viola* (daí os nomes de *violeiro* como sinônimo de cantador ou a *cantoria de viola*), instrumento de menor porte do que o de violão, bem parecido com a *braguinha* portuguesa, armado com cinco (ou seis) cordas duplas metálicas de afinações bem variadas.¹⁵ Atualmente se montam nas violas os sensores electroacústicos para uma possível amplificação de som. Na história da cantoria há documentos de uso da *rabeca*, um tipo de violino primitivo, cujas origens encontraríamos no instrumento árabe de nome *arabéd*. O *pandeiro*, que uns antigos cantadores usavam, persiste em uma vertente de canto improvisado chamado *embolada*, *coco* ou *coco de embolada*.¹⁶ O *acordeão* ou *sanfona* podem acompanhar a cantoria, mas são mais usados no sul do Brasil ou em Portugal nas desgarradas já mencionadas.

Bem peculiar é o modo de cantar dos repentistas. É um canto rude, simples, de afinação menos concreta, até um grito. Os cantadores muitas vezes não têm nenhum preparo teórico musical ou uma educação vocal. Sua entoação é instintiva, aprendida por imitação dos vates mais velhos que dominam as regras e costumes, ou seja, cada modalidade ou variante de repente tem suas típicas frases musicais ou melodias (ascendentes, descendentes, se respondendo) que são repetidas em uma afinação aproximada. Mas são estas frases melódicas que ajudam fundamentalmente ao poeta a metrificar, „caber“ nos mais variados esquemas de versos. O ritmo e o metro dos improvisos vão se juntando com a melodia, os três amparados pelo acompanhamento ritmico-harmônico da viola. As frases musicais e literárias são pouco artificiais, a sua fonte básica é a própria língua, ou seja os compassos, as melodias e os ritmos dela.¹⁷ As frases da fala nordestina por sua natureza são musicais com sua própria métrica interna.

Origem e preparo do repentista

Em relação à questão de que meio social ou familiar se recrutam os cantadores e qual o preparo deles, pode-se constatar que, historicamente, provêm de mais variadas classes e lugares e são de quaisquer idade, qualificação ou profissão. Mas é preciso levar em consideração que por muito tempo o re-

27–30.

¹⁵ Orlando Tejo, *Zé Limeira, Poeta do Absurdo* (João Pessoa: Interplan, 1974), 24.

¹⁶ O coco ou embolada é mais uma forma particular de repentismo com suas próprias regras, costumes e protagonistas.

¹⁷ Isto é uma das grandes características de toda canção brasileira, ou seja, que é a fala que faz o cancionista inventar a melodia, dirige o ritmo e inspira a letra. Veja-se Luiz Tatit, *O Século da canção* (Cotia: Ateliê Editorial, 2004).

pentista não era estatuto social de orgulho e, então, se tratava mais de gente de classes mais baixas, rurais. Em muitos casos observamos hereditariedade de vocação e atividade poética, pois existem famílias ou até dinastias de cantadores em que a criança logo vai gravando a arte poética com suas formas, temas etc. ouvida no seu redor.¹⁸ Analfabetismo ou cegueira não impedia ser poeta, ao contrário, houve excelentes repentistas analfabetos que com menos vocabulário científico ou erudito conseguiam fazer versos não menos belos e inventivos que os vates letrados. Houve uma série de excelentes cantadores cegos que compensaram a falta de vista pela hipersensibilidade dos restantes sentidos.

Além do talento necessário, cada repentista tinha que escutar histórias, ler (quem soubesse) todo o material acessível, começando com a Bíblia, enciclopédias, mitologia, épica medieval, geografia, simplesmente estar ligado a todos os possíveis canais de informação, treinando sua memória e formando nela umas pastas lexicais-temáticas. Deve existir também um processo de pensar ou meditar versos e rimas, um modo de preparo mental interno,¹⁹ um treino de versejar e inventar rimas no dia a dia, durante as viagens, porque no momento de apresentação ou duelo já não há tempo para longas preparações. No nível neurolinguístico o poeta-repentista deve usar durante sua criação uns „ready-mades“, umas frases feitas, mas não no sentido de trazer versos ou estrofes prontos, pois isso é uma prática proibida e menosprezada.

No mundo mediático de hoje o cantor tem acesso a qualquer informação através da televisão, enciclopédias, dicionários e principalmente internet. Isso, porém, não garante sucesso nas pelepas se ele não conseguir trabalhar este material quase infinito de forma orgânica, bela e inovadora. A mais, a cantoria tem uma raiz forte tradicionalista - apesar das mudanças de vida urbanizada no início do terceiro milênio é necessário, procurado e valorizado o poeta saber cantar temas sertanejos ou bíblicos.

Temas

A arte de cantar de improviso e a temática dos repentistas está sofrendo uma constante renovação e atualização.²⁰ Se outrora, ao lado de cantar o cotidiano da vida do sertão e suas figuras como vaqueiros ou jagunços, sempre reapar-

¹⁸ Veja-se Josivaldo Custódio da Silva, *Pérolas da cantoria de repente em São José do Egito no Vale do Pajeú: memória e produção cultural* (João Pessoa: UFPB, 2011), 152–70.

¹⁹ Cf. O filme *Nomes do Nordeste: Ivanildo Vila Nova*, dir. Ueliton Rocon, Centro cultural BNB, 2007, consultado em 31 de janeiro de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=ChJ8zi3WM90>.

²⁰ Veja-se Bráulio Tavares, *Os Martelos de Trupizupe* (Natal: Edições Engenho de Arte, 2004).

reciam nos versos motivos do Velho e Novo Testamento, lendas, relatos heróicos, mitologia, geografia, história, exaltação da beleza do sertão e de sua natureza, ou mulher como amante, musa, mãe ou megera,²¹ hoje estes tópicos consagrados são complementados pelos elementos modernos, da cultura de massa, da vida e realidade urbana. No repente penetram quer o mundo da internet com redes sociais, quer política, telenovelas ou showbusiness.

Geograficamente, a área que o imaginário repentista abrangia em princípio, ou seja, o sertão ou as terras mitológicas e bíblicas, eventualmente Portugal ou a Europa medieval, mais tarde alargou-se ao litoral com as grandes urbes. Hoje ultrapassa as fronteiras dos continentes, porque o mundo está, quanto às informações, todo globalizado.

Por fim, não podemos ignorar mais uma importante e natural fonte de inspiração que desde sempre estimulava e inspirava o poeta no instante de criação – o que está a passar em seu redor, pois uma figura interessante no público, um pequeno pormenor nos traços do rosto de alguém, nos vestes ou qualquer outro estímulo pode inspirar o seguinte verso ou a estrofe tal como pode provocar uma associação e assim encaminhar o fluxo poético. Espicaçar o adversário, retrucar seus versos ou descascar as falhas ou fraquezas dele faz parte também.²²

Persistência, estatuto, panteão

A tradicional arte de cantoria, ao longo dos séculos XIX e XX, teve que ultrapassar várias mudanças socioeconômicas e golpes históricos, quer a queda do sistema escravocrata em 1888 e a consequente transformação social resultando em maior urbanização, quer a vinda da imprensa e, mais tarde, da radiodifusão, ou, por fim, o estabelecimento de um mundo mediático-informático veiculado pela rádio, televisão e internet oferecendo uma quantidade infinita de distração mais ou menos artística. O repente teve que demonstrar sua capacidade de permanecer, de conseguir sempre conquistar seu público, apresentar uma produção de qualidade, atualizada, e criar novos artistas talentosos, apesar de ter de trocar as feiras, os terreiros, as barbearias, os hotéis ou as praças de igrejas, onde se apresentava outrora, por centros culturais, estúdios das rádios, palcos de auditórios ou lugares turísticos, onde tem seu lugar hoje.

²¹ Lúiano Nunes de Oliveira, *Figuras do feminino na cantoria nordestina* (Campina Grande: UEPB, 2009), 73–116.

²² Veja-se Vanderley Pereira, *De repente cantoria: Uma Coletânea de Versos e Repentes dos Maiores Cantadores do Brasil/Vanderley Pereira e Geraldo Amâncio* (Fortaleza: LCR, 1995).

O estatuto de cantador repentista teve que mudar também. Graças à organização dos poetas, apologistas, amantes e pesquisadores desta arte – o primeiro congresso foi realizado já no final da década quarenta em Recife – e ao seu lobbying se conseguiu tirar o velho estigma de o repentista ser „gente de reparigueiro“, malandro, vagabundo, cachaceiro ou „carregador de mulher casada“ e dar-lhe um certo prestígio social. Este processo de reconhecimento e de valorização do cantador culminou com a legalização da profissão de cantador/cordelista pela lei federal aprovada pelo governo do Luiz Inácio Lula da Silva em 2010.²³ De momento temos no Nordeste mais de 100 repentistas profissionais e outras centenas de semi-profissionais.

Hoje em dia a cantoria entra na mídia, os versos transcritos saem em livros, há rádios repentistas, são editados CDs e DVDs de cantadores ou coletâneas dos festivais, a youtube é uma excelente plataforma para se divulgar este tipo de arte – arte de performance. Todos estes meios servem para a popularização da cantoria, inclusive para a criação de seu panteão em que ficam eternizados grandes nomes do repente nordestino. Entre muitos outros mencionemos Manuel Xudu, o „Rei do Trocadilho“ Lourival Batista, o „Cascaavel do Repente“ Pinto do Monteiro da velha guarda, Geraldo Amâncio, a „Enciclopédia do Repente“ Ivanildo Vila Nova, o „Pavarotti do Repente“ Oliveira de Panelas da geração média ou Edmilson Ferreira, Hipólito Moura ou a dupla Os Nonatos dos mais novos.

Repente, poesia erudita e cordel

Considerando a relação do repente com a poesia escrita, quer com a erudita, quer com a popular representada pelos folhetos ou pelo cordel,²⁴ pode-se afirmar que esta relação é estreita e recíproca. Os cantadores colhem na poesia escrita e frequentemente mencionam nomes de poetas eruditos. E vice-versa, na obra e nos depoimentos de vários literatos consta inspiração e até

²³ Lei Nº 12.198, de 14 de janeiro de 2010. Extraímos: „Art. 1º Fica reconhecida a atividade de Repentista como profissão artística. Art. 2º Repentista é o profissional que utiliza o improviso rimado como meio de expressão artística cantada, falada ou escrita, compondo de imediato ou recolhendo composições de origem anônima ou da tradição popular. Art. 3º Consideram-se repentistas, além de outros que as entidades de classe possam reconhecer, os seguintes profissionais: I – cantadores e violeiros improvisadores; II – os emboladores e cantadores de Coco; III – poetas repentistas e os contadores e declamadores de causos da cultura popular; IV – escritores da literatura de cordel.“ consultado em 31 de janeiro de 2015, http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12198.htm.

²⁴ Veja-se Lucie Šafránková, „Literatura de cordel“ (PhD diss., Masarykova univerzita v Brně, 2007).

cumplicidade com os trovadores de povo, inclusive da poesia oral. Nomeamos, para dar exemplo, o condoreiro Castro Alves ou outro grande vate nordestino João Cabral de Melo Neto.

Ainda mais achegada é a relação da cantoria de repente com a literatura de cordel vulga “poesia de bancada” (escrita em uma escrivantina).²⁵ Apesar da frequente rivalidade entre seus potagonistas, apologistas e públicos, as formas de versos, a métrica e a rima são mais que parecidas em ambos os artesanatos. Vários repentistas escrevem ou escreviam cordéis ou alguns versos seus saíam impressos em folhetos. O cantador costuma ser uma pessoa vaidosa, se sente superior ao poeta de bancada por criar num instante o que o outro elabora “suando” por muito mais tempo, porém, muitos repentistas começavam seu aprendizado como cantadores de cordéis decorados. Os folheteiros utilizam a forma de um diálogo ou desafio e vários vates repentistas receberam homenagens em cordéis.²⁶ As duas tradições seculares, vindas da Europa medieval, continuam convivendo, e a escrita não acabou com a oral (do que uns temiam). É evidente, também, que o cordel no passado era mais aceito e considerado pela inteligência e crítica por, sendo escrito, ser de mais fácil análise do que o repente que é de apresentação efêmera e, a mais, com seu protagonista mal reputado.

Crítica literária

Os primeiros estudos e as menções sobre a poesia popular, incluindo a cantoria, feitos pelos etnógrafos, etnomusicólogos e historiadores surgem nos finais do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. A obra fundamental deste período e a base de todos estudos da cantoria é a obra do historiador e jornalista potiguar Luís da Câmara Cascudo intitulada *Vaqueiros e cantadores* (1984). Um dos primeiros grandes promotores e popularizadores desta arte foi o dramaturgo e poeta Ariano Suassuna. Na segunda metade do século XX surgem mais trabalhos dedicados à poesia oral nordestina, frise-mos o trabalho de José Alves Sobrinho ou Leonardo Mota. O escritor, poeta e dramaturgo Bráulio Tavares e o jornalista José Teles manifestam um constante interesse pela cantoria de repente e popularizam-na.

Nas últimas décadas os intelectuais como Elba Braga Ramalho, Maria Alice Morim ou Josivaldo Custódio da Silva, entre muitos outros, trazem o repente para a esfera acadêmica e da crítica literária a analisam-no profunda-

²⁵ Cf. O filme *Patativa do Assaré – Ave poesia*, dir. Rosemberg Cariry, Cariri Filmes e Iluminura Filmes, 2007, consultado em 31 de janeiro de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=8d7NgrE8Lw>.

²⁶ Veja-se Luis Gondim e Jeguedé, *Assim fazia Zé Limeira* (Recife: Cactus Cordelaria, 2010).

mente de diversos pontos de vista, isto devido parcialmente à simplificação de seu estudo, pois tornaram-se comuns os meios de gravação das cantorias e assim suas transcrições. Por muito tempo qualquer análise da cantoria dependia em princípio dos chamados *gravadores vivos* – pessoas como o famoso Zé de Cazuza²⁷ capazes de decorar milhares de motes, versos e contextos de pelejas e cantadores.

Repente versus MPB ou rap

Se a cultura do Nordeste brasileiro tem uma fortíssima influência sobre todo o Brasil, a cantoria influi na criação da música popular brasileira. Nas letras da MPB encontramos versos e motes da cantoria tal como o ritmo ou a forma de versos repentistas surgem em várias canções. Artistas como Zé Ramalho, Alceu Valença, Gilberto Gil, Zeca Baleiro, Lenine ou Elomar assumem a inspiração dos repentistas.

Com a ascensão do rap nas cidades brasileiras se oferece uma comparação dos dois gêneros poético-musicais. É típica destas artes uma ágil criação de versos de improviso, nas duas é comum o jogo de palavras, humor, tratamento de assuntos sociais, apesar de os padrões formais, musicais e de apresentação serem diferentes. As experiências de confrontar um repentista com um rapper ocorreram sem maior impacto ou continuidade, pois até os públicos dos dois gêneros são muito diferentes. Talvez o experimento de juntar os rappers com os emboladores, que passou em Recife em 2012,²⁸ tenha sido mais orgânico.²⁹

Conclusão

O Nordeste Brasileiro conserva em sua cantoria de repente uma única, viva tradição de poesia oral de improviso. Este fenômeno provoca em cada um que o observe uma profunda admiração por sua beleza e agilidade dos versos feitos „na hora“ dentro de uns padrões formais que não são nada fáceis. Quando começamos a abordar esta arte, logo aparecem muitas questões – potenciais campos de estudo. Por que é que a poesia oral de improviso perdura justamente no Nordeste do Brasil? Até que ponto e como atuam

²⁷ Veja-se José Teles, „O cérebro a serviço do canto,“ *Jornal do Commercio* (25. 4. 2011): Caderno C, 1.

²⁸ Veja-se seguinte vídeo consultado em 10 de janeiro de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=j1BxQVPL8j0>.

²⁹ Ao investigar existência de uma poesia oral improvisada na República Tcheca topamos a slam poetry que tem de comum com o repente o improviso poético e a competitividade, não obstante na slam poetry o primordial é a performance e no nível formal, musical ou temático diverge também bastante.

nesta sua persistência fatores étnicos, sociais ou históricos como a migração que provoca necessidade de manter a identidade através das tradições? Quais são os princípios e processos neurolinguísticos no momento de criação poética improvisada? Qual é o papel da parte musical monoharmônica e um pouco monótona no repente? O processo de uma constante renovação da cantoria, sua atualização temática, que forma uma mescla do imaginário rural de antanho com o urbano moderno - estas e outras são as questões que incitam o pesquisador para as submeter a futuras profundas análises.

Bibliografia

- Almeida, Átila Augusto F. de, e José Alves Sobrinho. *Dicionário bio-bibliográfico de poetas populares*. 2.^a ed. Campina Grande: Universidade Federal da Paraíba, 1990.
- Benjamin, Roberto. „Oralidade primária na memória da cantoria-de-violão: apologistas.“ Consultado em 31 de janeiro de 2015. <http://seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/36170/23372>.
- Cascudo, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Porto Alegre: Livraria Globo, 1984.
- Cunha, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- Fausto, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- Gondim, Luis, e Jeguedé. *Assim fazia Zé Limeira*. Recife: Cactus Cordelaria, 2010.
- Hollanda, Sérgio Buarque de. *Caminhos e Fronteiras*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1957.
- Kaufmann, Hans. *Maurové a Evropa: Cesty arabské vědy a kultury*. Tradução de Ivan Hrbek. Praha: Panorama, 1982.
- Klíma, Jan. *Dějiny Brazílie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998.
- Leite, Rogaciano. *Carne e Alma*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1950.
- Linhares, Francisco, Batista, Otacílio. „Gêneros de Poesia Popular“. Consultado em 22 de março de 2013. <http://www.bahai.org.br/cordel/generos.html>.
- Lucas, Zé. „Origem da cantoria nordestina.“ Consultado em 22 de março de 2013. <http://culturapopularetc.blogspot.cz/2010/01/origem-da-cantoria-nordestina.html>.
- Melo, Alberto da Cunha. *Um certo Jô Patriota*. Recife: SINDESEP, 2002.
- Melo, Alberto da Cunha. *Um certo Louro do Pajeú*. Natal: EDUFRN, 2000.
- Mendes, Simone, ed. *Cordel nas Gerais: Oralidade, Mídia e produção de sentido*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010.
- Menezes, Valéria Queiroz. „A lírica trovadoresca na cantoria nordestina: Elomar e a saga dos violeiros. „ Consultado em 22 de março de

2013. <http://missdaisyarteeliteratura.blogspot.cz/2012/09/a-lirica-trovadoresca-na-cantoria.html>.
- Mota, Leonardo. *Cantadores*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1987.
- Nomes do Nordeste: Ivanildo Vila Nova*. Dir. Ueliton Rocon. Centro cultural BNB, 2007. Consultado em 31 de janeiro de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=ChJ8zi3WM90>.
- Oliveira, Luiano Nunes de. „Figuras do feminino na cantoria nordestina.“ PhD diss., UEPB, 2009.
- Oliverius, Jaroslav. *Svět klasické arabské literatury*. Brno: Atlantis, 1995.
- Patativa do Assaré – Ave poesia*. Dir. Rosemberg Cariry. Cariri Filmes e Iluminura Filmes, 2007. Consultado em 31 de janeiro de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=8d7NgjrE8Lw>.
- Pereira, Vanderley. *De repente cantoria: Uma Coletânea de Versos e Repentes dos Maiores Cantadores do Brasil/Vanderley Pereira e Geraldo Amâncio*. Fortaleza: LCR, 1995.
- Ramalho, Elba Braga. *Cantoria nordestina: Música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- Ramalho, Elba Braga. „Cantoria Nordestina: pensando uma estética da cultura oral.“ Consultado em 31 de janeiro de 2015. <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Ramalho.pdf>.
- Silva, Josivaldo Custódio da. „Pérolas da cantoria de repente em São José do Egito no Vale do Pajeú: memória e produção cultural.“ PhD diss., UFPB, 2011.
- Soler, Luís. *As raízes árabes, na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Recife: UFPE, Editora Universitária, 1978.
- Šafránková, Lucie. „Literatura de cordel.“ PhD diss., Masarykova univerzita v Brně, 2007.
- Tavares, Bráulio. *Os Martelos de Trupizupe*. Natal: Edições Engenho de Arte, 2004.
- Tatit, Luiz. *O Século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- Tejo, Orlando. *Zé Limeira, Poeta do Absurdo*. 3.^a ed. João Pessoa: Interplan, 1974.
- Teles, José. “O cérebro a serviço do canto.” *Jornal do Commercio* (25.4.2011): Caderno C, 1.
- Tinhorão, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 2.^a ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- Ventura, Rui. „Poesia oral com autor: um território ultraperiférico.“ Consultado em 22 de março de 2013. http://www.triplov.com/poesia/ruy_ventura/Poesia-oral/poesia-oral.htm.
- Wilson, Luís. *Roteiro de velhos cantadores e poetas populares do Sertão*. 2.^a ed. Recife: FIAM/Centro de Estudos de História Municipal, 1986.

Manifestações de diversidade cultural na área da música, literatura, teatro e língua

Sborník příspěvků z Mezinárodní konference kulturních studií
(Searching for Culture – SEFOC)

16.–17. října 2014

Univerzita Palackého v Olomouci

Editorka:

Mgr. Petra Svobodová, Ph.D.

Výkonný redaktor:

Odpovědná redaktorka:

Grafická úprava obálky:

Publikace neprošla redakční ani jazykovou úpravou

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci

Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

Email: vup@upol.cz

První vydání

Olomouc 2015

Neprodejná publikace

ISBN