

TRANSLOCAL

Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas

1 #

out./dez. 2017

Coord. Ana Salgueiro & Duarte Santo

<http://translocal.com-funchal.pt/2017/12/29/revista01/>



Muro © Evangelina Sirgado de Sousa



ÍNDICE

ouverture_ pre.lú.di.o | Ana Salgueiro & Duarte Santo

ENSAIOS VISUAIS

Lugar e Corpo | Lucília Monteiro

Nuvem Única (...e aquela mancha de cor lá no fundo da levada) | Evangelina Sirgado de Sousa

Tudo se inicia e termina com a natureza. E o antropomórfico realiza-se. Perdurará? | Ana Margarida Ferraz

ARTIGOS

A vivência do cinema nas cidades. O caso do Funchal | Ana Paula Almeida

O Funchal, centro da ilha da Madeira, era, na transição para século XX, uma cidade pobre e pequena, com evidentes características rurais. Esta realidade não foi impeditiva de que, desde muito cedo, os funchalenses tivessem contacto com o cinema, uma das grandes invenções do final do século XIX. O cinema terá acentuado as diferenças entre a cidade (Funchal) e o campo (resto da Ilha). De certa forma, o quotidiano, o conhecimento e a curiosidade dos habitantes da urbe, das várias camadas sociais, foram alterados. As várias salas inauguradas nas primeiras décadas do século XX revelam o interesse da população pelo cinema, e provocaram alterações na cidade e na forma como esta passou a ser vivida. Terá esta inovadora diversão contribuído para uma nova cultura urbana no Funchal, na viragem do século?

Funchal, center of Madeira Island, was, in the transition to the twentieth century, a poor and small town, with too many rural characteristics. This reality did not prevent the population of Funchal from having contact with the cinema, one of the great inventions of the late nineteenth century. The cinema has even accentuated the differences between the city (Funchal) and the countryside. In a way, the daily life, the knowledge and the curiosity of the various social layers of the population of the city were modified. The various auditoriums, inaugurated in the first decades of the twentieth century, reveal the interest of the population for the cinema, and they promoted changes in the city and in the way it was felt. Will this innovative fun contribute to a new urban culture in Funchal at the turn of the century?

A Translocalidade da Cultura Açucareira: o Funchal, Cidade do Açúcar, entre o Mediterrâneo e o Atlântico
| Naidea Nunes Nunes

A ilha da Madeira e a cidade do Funchal em particular, desde o início do seu povoamento, caracterizam-se pela sua translocalidade, sobretudo associada à cultura açucareira. Interessa, pois, conhecer as relações translocais, interlinguísticas e interculturais, associadas à terminologia açucareira no Atlântico, dado que a cidade do Funchal foi o epicentro da circulação de coisas e palavras e da mobilidade de pessoas, ao estar numa posição estratégica entre o Mediterrâneo e o Atlântico, convertendo-se na cidade do açúcar ou "ouro branco" da altura. Foi também a partir da Madeira que o vocabulário da cultura açucareira, constituído fundamentalmente por unidades terminológicas complexas que denominam qualidades de açúcar e técnicas da produção açucareira, se expandiu no Atlântico, nomeadamente para Canárias, Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe e Brasil, configurando a realidade do atual património linguístico e cultural comum aos dois lados do Atlântico, como confirma a documentação oral contemporânea, recolhida através de questionários semântico-lexicais nas áreas geográficas referidas, onde ainda subsiste a produção açucareira tradicional.

The island of Madeira, and the city of Funchal in particular, since the beginning of its settlement, is characterized by its translocality, especially associated with the sugar culture. It is therefore interesting to recover the etiological, interlinguistic and intercultural, relations associated with the sugar terminology in the Atlantic area, the situation for the understanding of the origin of the word “sugar” – given the arrival of people through exchange routes between the Mediterranean and the Atlantic, becoming the city of sugar or “white gold” of the height. It was also from Madeira that the vocabulary of the sugar culture, consisting mainly of complex terminological units that denominate sugar qualities and techniques of sugar production, expanded in the Atlantic, namely to the Canaries, Cape Verde, São Tomé and Príncipe and Brazil, shaping the reality of the current linguistic and cultural heritage common to both sides of the Atlantic, as confirmed by contemporary oral documentation, collected through semantic-lexical questionnaires in the geographical areas referred to, where traditional sugar production still exists.

DIÁLOGOS

dois poemas | dalila teles veras

“Língua Portuguesa, Literatura e Cultura Madeirenses” . Testemunho da Experiência do Curso Intensivo de Verão para Lusodescendentes na Universidade da Madeira | Idalina Camacho e Naidea Nunes Nunes

OLHARES CRUZADOS

EPELHO | VÉRTICE. Em legítima defesa da poesia insular

Canção e vídeo criados a partir do poema homónimo de João Cabral do Nascimento (Funchal, 22.03.1897 | Lisboa, 02.03.1978);

Nota Breve sobre o Projecto ‘Vértice: em Legítima Defesa’ | Marcelino de Castro

As relações entre texto (poesia e outras formulações) e música são ancestrais, de um ponto de vista da antropologia, sem que com isso se consiga sequer definir a amplitude cronológica dessa antiguidade, pois que ela se prende a difíceis questões ligadas à aquisição e desenvolvimento da linguagem humana. E estamos ainda longe de perceber essas remotíssimas interligações que, na antropologia da evolução cultural, responderam à premência da comunicação, às práticas mágicas e religiosas, à expressividade artística e bem assim à necessidade e vantagem da salvaguarda da tradição e da cultura, em tempos de resto muito anteriores à invenção da escrita como tecnologia de fixação e de transmissão de saberes. [...]

Teresa M. G. Jardim em Vértice. Notas de Leitura | Ana Salgueiro

Dando continuidade ao projeto de criação e divulgação artísticas iniciado em 2015, a banda VÉRTICE. Em legítima defesa da poesia insular promoveu, em dezembro de 2017, um ciclo de concertos com o propósito de homenagear a obra de vários poetas com íntimas ligações ao Funchal: José António Gonçalves, João Cabral do Nascimento, José de Sainz-Trueva, José Agostinho Baptista, Herberto Helder, José Viale Moutinho, Teresa M. G. Jardim e João David Pinto Correia. Apresentados em espaços emblemáticos das freguesias de origem dos autores (São Martinho, Sé, Santa Maria Maior, São Pedro, Imaculado Coração de Maria e São Gonçalo), os concertos procuraram, assim, divulgar localmente o trabalho desses poetas, contribuindo, de igual forma, para a dinamização cultural e para o reconhecimento desses espaços urbanos. O texto que aqui se publica constitui a versão revista e acrescentada da nota de leitura da obra de Teresa M. G. Jardim, apresentada na abertura do concerto do

dia 16 de dezembro de 2017, realizado na Capela da Consolação, em Santa Luzia (Funchal), e dedicado à referida poetisa e artista plástica. O que é (pode ser) a poesia em/de Teresa Jardim? Quais os limites da criação artística definidos por esta autora? Em que medida a sua poética assume a marca da translocalidade?

Continuing the creation and dissemination of the artistic project started in 2015, the music collective VÉRTICE. Em legítima defesa da poesia insular promoted in December 2017 a cycle of concerts with the purpose of honoring the work of several poets with intimate connections to Funchal: José António Gonçalves, João Cabral do Nascimento, José de Sainz-Trueva, José Agostinho Baptista, Herberto Helder, José Viale Moutinho, Teresa M. G. Jardim and João David Pinto Correia. These events took place in emblematic spaces of the original boroughs related to the authors (São Martinho, Sé, Santa Maria Maior, São Pedro, Imaculado Coração de Maria and São Gonçalo). Thus, the concerts sought to disseminate locally the work of these poets, contributing, equally, for the cultural dynamisation and for the recognition of these urban spaces in the city of Funchal. This text is the revised and improved version of the reading note on Teresa M. G. Jardim' s work, presented at the opening of the concert on December 16, 2017, held at the Consolação Chapel in Santa Luzia (Funchal), and dedicated to the poetess and plastic artist' s work.

SUGESTÕES DE LEITURAS

Jorge Valdemar GUERRA, org. (2017), *Arquivo Histórico da Madeira. Imagens Antigas do Funchal Urbano*, Funchal: DRC/ABM [sugestão de leitura de Filipe dos Santos]

ouverture_pre.lú.di.o

DUARTE SANTO

Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais da Universidade da Madeira
University of Westminster

ANA SALGUEIRO

Divisão de Cultura e Turismo da Câmara Municipal do Funchal
Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa
Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais da Universidade da Madeira

Deleguei em Atena
o poder que me foi dado
para defender a cidade
[...]

abri o mundo e li
o que não sei
dos dias de viver aqui
[...]

Irene Lucília Andrade, *Protesto e Canto de Atena*

Em *Protesto e Canto de Atena*, um livro de poesia publicado por Irene Lucília Andrade (Funchal, 06.02.1938), em 2001 e numa pequena editora *local* de Leiria, a autora madeirense realiza um movimento e assinala um gesto liminar que, em certa medida, reencontramos neste número inaugural da edição *online* da revista *TRANSLOCAL. Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*: o movimento do salto que transporta um fenómeno cultural (a edição do livro de uma autora funchalense) dos lugares da ilha para uma outra localidade, onde, de facto, se materializa; e o gesto de *abrir o mundo* para nele *ler as malhas que tecem a vida no aqui e agora* (da cidade), em busca do que ainda se desconhece (ou mal conhece) dessa realidade, simultaneamente familiar e estranha. Um *aqui e agora* (i. e., *um lugar local*) que, neste número da revista, é, sem dúvida, o Funchal contemporâneo,

pensado na sua dinâmica e nas suas alargadas fronteiras translocais. Isto, desde logo, pelo facto de, nesta primeira edição, se incluírem contributos de autores residentes ou não na cidade, e que *sobre ela* ou *com ela* refletem para construir e partilhar não apenas conhecimento, mas também o seu trabalho de criação artística, como acontece nos casos de Ana Margarida Ferraz (Pemba/Moçambique, 1964), Dalila Teles Veras (Madeira, 1946), Evangelina Sirgado de Sousa (Funchal, 1952), Lucília Monteiro (Santa Cruz, 1966), Teresa Jardim (Funchal, 1960) ou a banda VÉRTICE (Funchal, 2015).

Constituindo um número regular da revista TRANSLOCAL que, sediada no Funchal (numa parceria entre o Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais da Universidade da Madeira e a Câmara Municipal do Funchal), se inscreve num projeto com maior alcance e orientado para (entre outras valências) a divulgação e a promoção quer do estudo, quer da reflexão crítica sobre fenómenos culturais contemporâneos locais e urbanos, esta sua primeira edição *online*, livre de uma temática específica, tomou (não por acaso, certamente, e sem que isso constituísse determinação *a priori* da coordenação da revista) o Funchal como *topos* particular de interesse. Em grande medida, é a partir daqui (ou passando por aqui) que os autores dos trabalhos publicados pensam o local e o espaço urbano contemporâneos, desenvolvendo reflexões em que a capital insular (explícita ou implicitamente) sempre surge em articulação com uma multiplicidade de outros lugares geoculturais e com outras temporalidades que a cronologia convencional coloca fora do ano de 2017 ou até dos séculos XX e XXI.

Na verdade, os *textos* aqui reunidos, pelas potencialidades da edição *online*, não se limitam à inscrição verbal, abrindo-se a outras textualidades visuais (p. ex., os três ensaios visuais, ou as muitas imagens que se encontram nos restantes trabalhos publicados) e também às textualidades musical e audiovisual (presentes em “Espelho” do projeto musical e poético VÉRTICE. *Em Legítima Defesa da Poesia Insular*, vídeo e canção criados a partir do poema homónimo de Cabral do Nascimento). Pelo cruzamento destas diversas linguagens e distintos discursos, o

n.º 1 de *TRANSLOCAL* abre-se (e abre-nos o olhar) também para *um Funchal* complexo, cujas imagens e narrativas (heterogéneas e por vezes até contraditórias) se constroem a partir das experiências, das perceções, dos imaginários e dos vários enquadramentos culturais, ideológicos e/ou teórico-conceptuais dos seus distintos autores: artistas visuais, investigadores académicos, músicos, poetas ou outros agentes culturais.

Deste modo, quer pelos fenómenos que constituem objeto de reflexão cultural, artística, testemunhal ou académica nos *textos* publicados, quer pelos discursos que lhe dão forma, o n.º 1 da *TRANSLOCAL online* apresenta, ele próprio, a marca da heterogeneidade híbrida e translocal.

Assim, neste número inaugural da revista, ora num registo mais descritivo e opinativo, ora numa vertente mais testemunhal (ver, p. ex., a secção “Diálogos”), ora num formato mais problematizador e de maior aprofundamento académico, ora ainda numa orientação mais artística, analisa-se e discute-se um conjunto alargado de temas/questões.

Partindo de trabalhos de criação visual que revisitam espaços e imagens do Funchal, a secção “Ensaio” inclui contributos de Lucília Monteiro (fotografia a preto e branco), de Evangelina Sirgado de Sousa (fotografia recriada por computador) e de Ana Margarida Ferraz (fotografia manipulada pelo desenho) que, num registo simultaneamente criativo e reflexivo, discutem quer sobre a experiência contemporânea dos dispositivos imagéticos e o modo como estes, em íntima relação com o(s) corpo(s) (quer os representados, quer os que constroem a representação), fundam, hoje, a nossa experiência e, conseqüentemente, a nossa construção dos lugares (“Lugar e Corpo”); quer sobre as fronteiras entre natural/artificial no espaço urbano e a sua construção/questionação/dissolução na arte contemporânea (“Nuvem Única [...]” e “Tudo se Inicia e Termina com a Natureza [...]”).

Na secção “Artigos”, Ana Paula Almeida faz-nos recuar até à transição entre os séculos XIX e XX, para analisar a relevância do cinema como fenómeno cultural

determinante no tecer social das cidades contemporâneas (Funchal, Lisboa, etc.). Cidades onde, afinal, o urbano se cruza frequentemente, hoje e ontem, com o rural. Por seu lado, ainda nesta mesma secção, Naidea Nunes Nunes, retomando o trabalho que, nos últimos anos tem desenvolvido sobre as relações interlinguísticas e interculturais transatlânticas, associadas à atividade e à terminologia açucareiras, sublinha a importância do Funchal nesse Atlântico, hoje, linguística, cultural e politicamente tão híbrido e problemático, mas cuja compreensão exige um olhar e um pensamento retroativamente expandidos até ao século XV e XVI.

Em “Diálogos”, secção da revista destinada à publicação de entrevistas e/ou testemunhos relevantes para o entendimento tanto das dinâmicas translocais que fundam os espaços urbanos, quanto da complexidade, dos problemas e das aporias detetáveis nas culturas contemporâneas, deparamo-nos com a questão da mobilidade humana e cultural entre o Funchal e outros mundos. Dalila Teles Veras, escritora natural da Madeira, mas com uma relevante e já longa obra de criação literária e de dinamização cultural no Brasil, equaciona, pelo filtro artístico da sua poesia e da sua fotografia, as muitas *dualidades*, as perdas e os ganhos que a experiência humana da viagem migratória (do Funchal para o Brasil) potencia. Idalina Camacho e Naidea Nunes Nunes, docentes do Curso Intensivo de Verão para Lusodescendentes da Universidade da Madeira (designado “Língua Portuguesa, Literatura e Cultura Madeirenses”), acompanhando o percurso inverso do movimento migratório insular, testemunham a experiência pessoal de participação nesse curso e de convívio com segundas e terceiras gerações migrantes, divulgando ainda alguns resultados obtidos no âmbito desse projeto formativo que se desenvolve no arquipélago, com uma regularidade anual, desde 2013.

Na secção final de divulgação bibliográfica, publicamos a sugestão de leitura de Filipe dos Santos, que nos propõe uma viagem pelas *Imagens Antigas do Funchal Urbano*, título e tema do último número especial da revista *Arquivo Histórico da*

Madeira, organizado por Jorge Valdemar Guerra e publicado no Funchal, em 2017, pelo Arquivo Regional e Biblioteca Pública da Madeira (SRCT/DRC).

Este número da TRANSLOCAL *online* inclui ainda três outros contributos, na secção “Olhares Cruzados”, destinada à divulgação de trabalho inédito (ou esquecido/ignorado) de criadores, cujo trabalho assuma relevância nos sistemas culturais locais onde se manifesta. Desta vez, a escolha da coordenação da revista recaiu sobre o projeto musical e poético *VÉRTICE. Em Legítima Defesa da Poesia Insular* (que, durante o mês de dezembro realizou, em vários locais culturalmente significativos do Funchal, um ciclo de concertos, para homenagear poetas nascidos na cidade) e Teresa Jardim, artista plástica e poetisa (a única mulher com obra musicada pelos VÉRTICE), também ela nascida na capital insular. A convite dos VÉRTICE, esta secção inclui uma nota de leitura de Marcelino de Castro, em que este autor, recuando até à Antiguidade Clássica, enquadra o projeto de Tozé Cardoso, Rui Camacho, António Plácido e Miguel Camacho numa antiga tradição ocidental, lembrando como, nos sistemas culturais gregos e latinos, poesia e música se encontravam intimamente ligados, desde a sua génese. Deste modo, Marcelino de Castro procura legitimar a coerência e validade do trabalho de criação e divulgação artística do projeto VÉRTICE. Fazendo a ponte entre o trabalho desta banda e a obra visual e literária de Teresa Jardim, Ana Salgueiro procura demonstrar quanto de translocal e inquestionavelmente contemporâneo se encontra quer na poética musical desse projeto interartes acolhido pela Associação Musical e Cultural Xarabanda (uma contemporaneidade urbana que integra, porém, fragmentos de uma cultura ancestral, de matriz popular e rural), mas sobretudo na poética visual e literária de Teresa Jardim (uma translocalidade contemporânea, fortemente implicada no território e no tecido cultural da ilha, quanto mais não seja pela vertigem dos abismos e das feridas abertas nesse mundo notória na escrita da artista).

Em 1972, com a publicação do seu romance-ensaio *Le città invisibili*, Italo Calvino, interrogando-se sobre o que seria uma cidade, revia o conceito

meramente físico e estritamente político-administrativo de *urbe*, assumindo que esta, para além dos acidentes geográficos, do património construído e das fronteiras geopolíticas que a caracterizam, é também um conjunto de memórias, de desejos, de sinais de linguagem e de discursos. Neste sentido complexo, a cidade é, para Calvino, acima de tudo um lugar de *permuta* (câmbio-negociação) e, portanto, um espaço que extravasa os confinamentos muralhados da cidade clássica e medieval. A cidade é assim entendida como espaço urbano multidimensional (físico, mas também imaginário, afetivo e hoje cada vez mais virtual) que, de ponto concêntrico, passa a ser concebido como mancha difusa e fragmentária, que se espraia também para distintas temporalidades, como tem demonstrado, entre outros autores, Álvaro Domingues, por exemplo, no seu seminal *Rua da Estrada*. Trata-se, portanto, de uma espacialidade marcada quer por uma orgânica fragmentária, assimétrica e multirradicular, quer pelas dessincronias do contemporâneo, esse tempo impuro, compósito e caleidoscópico onde, como bem notou Walter Benjamin na sua reflexão sobre o *agora* (i.e., o moderno que aqui fazemos coincidir com um conceito alargado de contemporâneo), se encontram e se sobrepõem restos e experiências de diversas temporalidades.

Este é, afinal, o paradigma de cidade que o conjunto de *textos* agora editados no n.º1 da TRANSLOCAL *online* nos dá a ver do Funchal contemporâneo. Uma cidade-lugar muito mais definida (ainda que instavelmente) a partir de fenómenos de *proximidade relacional* do que dos ancestrais fenómenos de estreita vizinhança e de proximidade física. Um Funchal construído através da experiência pessoal e da percepção dos sujeitos que o habitam ou visitam, matérias primas fundamentais para a contínua atualização das suas próprias noções e referências do que é um local e do que é uma cidade. Uma urbe complexa, tecida pelo cruzamento de uma pluralidade de vozes e olhares diversos. Um local que, nessa medida e à semelhanças de outras cidades contemporâneas, se constitui ora como tecido denso e distendido para além da sua geografia física e política, ora como sistema complexo onde se *en-contram* vários *lugares-tempos*, navegados seja através da mobilidade humana,

seja através da memória, seja através dos afectos, seja até através de imagens em permanente revisitação e recomposição.

Abrir o mundo, para nele ler o que se não sabe ainda dos dias de viver aí... Este é o gesto indicado por Irene Lucília Andrade como melhor caminho para servir e defender a cidade. E não é por acaso que no poema dessa autora evocado na abertura deste pre.lú.di.o, a cidade é colocada sob a égide de Palas Atena, a deusa/símbolo do conhecimento, das artes e da urbanidade. É certo que conceitos como urbanidade ou conhecimento variam histórica e geoculturalmente. É certo que a urbanidade e o conhecimento da Hélade são bem distintos da(s) urbanidade(s) e do(s) instável(is) conhecimento(s) da contemporaneidade. Porém, continua válido o gesto de abrir o mundo para, nele, se procurar a resposta às perguntas: o que é a cidade contemporânea? O que é, hoje, um local?

Duarte Santo

Arquiteto, urbanista, paisagista, é também docente universitário e investigador. Duarte privilegia abordagens transdisciplinares, quer na exploração de ferramentas de reflexão e intervenção sobre dimensões espaciais, sociais e culturais da realidade, quer no cruzamento entre arquitetura, paisagem e turismo. Licenciado pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto e com pós-graduação em Planeamento e Desenho do Ambiente Urbano, pela mesma universidade, concluiu o Mestrado em Arquitetura da Paisagem pela Universidade Politécnica da Catalunha. Atualmente, desenvolve investigação onde explora noções de co-criação, *emergence* e *assemblagem* na relação entre paisagem e turismo, em espaços insulares. É professor de Architectural Design, Skills and Fabrication na University of Westminster, em Londres, onde também leciona módulos curriculares em "Island Tourism" e "Eventful Cities", no curso de Turismo. Nessa mesma universidade, orientada Projetos Finais de Licenciatura. Na Universidade de Cardiff tem lecionado a disciplina de Projeto Urbano, no Masters in Urban Design (MAUD). Concebeu e coordenou o projeto curatorial "A2V: olhares, visões e expressões da paisagem contemporânea da Madeira", que resultou numa exposição no MUDAS, em 2013; o workshop internacional "Landscape & Tourism in Zagreb", na Croácia; e, mais recentemente, TRACE, um projecto de research/creation e exposição, que integrou o London Festival of Architecture, em 2017. Atualmente é coordenador do Grupo de trabalho UMa Paisagem CIERL, da Universidade da Madeira, e da Comissão organizadora do III Colóquio Internacional INSULA. Para Além de Natureza/Artifício. É editor convidado da seção temática "Discursos Periféricos de Modernidade" no Urban Islands Studies, e é co-fundador, coordenador e editor de TRANSLOCAL. Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas – um projeto multidisciplinar que promove a reflexão e a produção intelectual e artística, no diálogo acerca de culturas urbanas locais e globais.

Ana Salgueiro

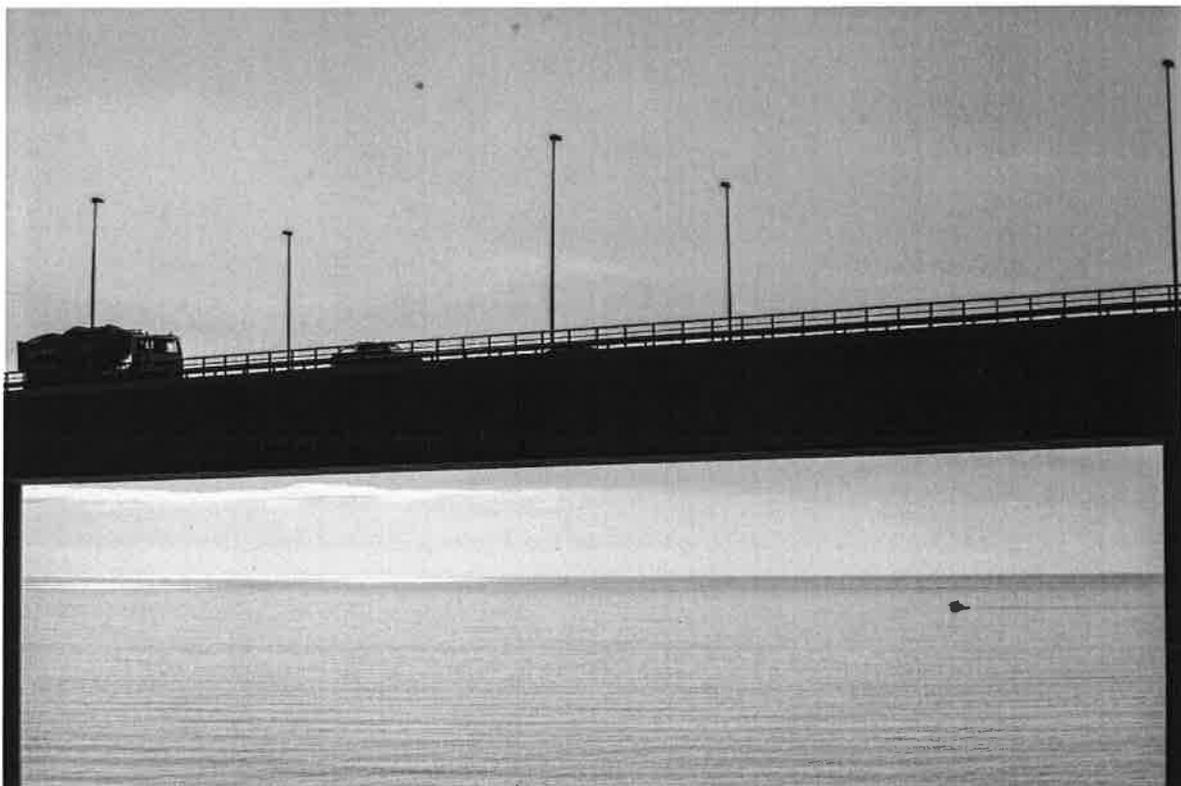
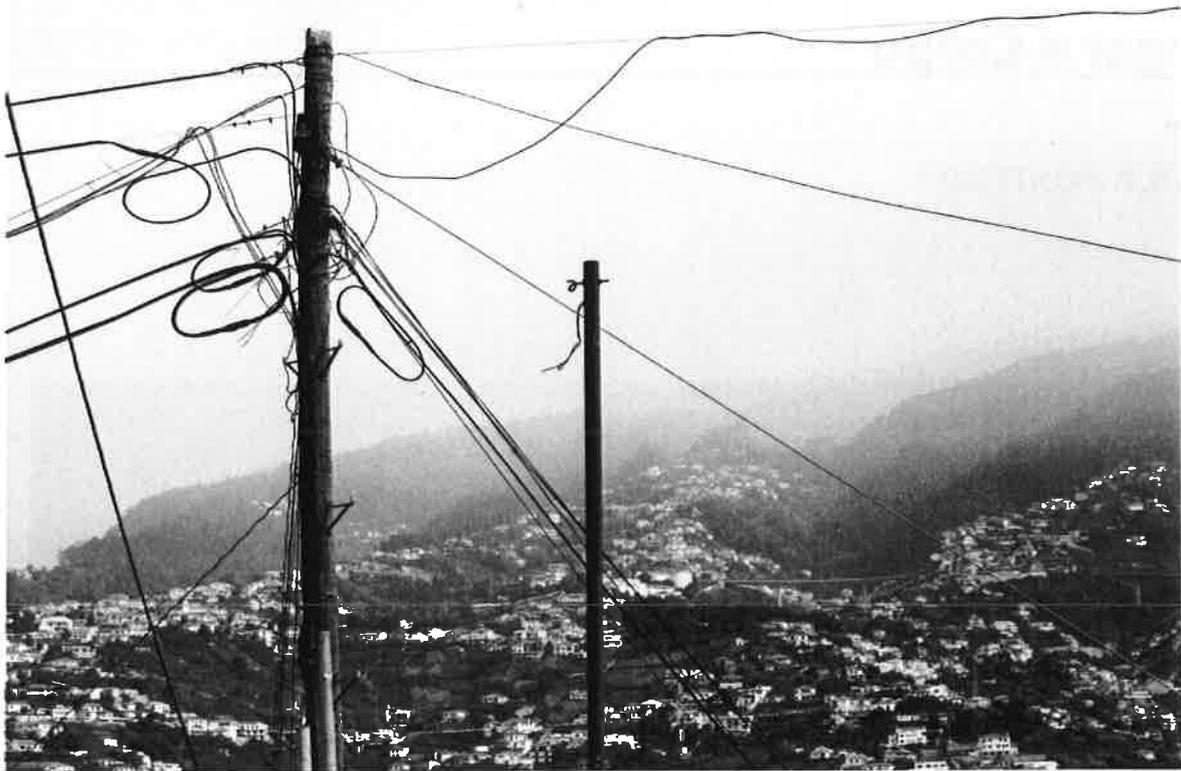
É doutoranda em Estudos de Cultura na Universidade Católica Portuguesa (UCP); mestre em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e licenciada em LLM-Estudos Portugueses, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Desde setembro de 2017 é colaboradora na Divisão de Cultura e Turismo da Câmara Municipal do Funchal. É investigadora integrada no Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa (CECC-UCP) e é investigadora colaboradora no Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais da Universidade da Madeira (UMa-CIERL). Nas áreas dos Estudos Literários, Estudos de Cultura e Estudos Insulares, o seu trabalho tem-se ocupado sobretudo dos sistemas culturais da Macaronésia

Lusófona, abordando questões como: o exílio e a mobilidade humana, cultural e textual; as implicações entre cultura e poder; a relação entre fenómenos culturais, imaginários e fenómenos naturais; o papel dos discursos artístico e académico nas sociedades contemporâneas. Este trabalho tem sido apresentado em reuniões científicas e eventos culturais, encontrando-se publicado em livros, atas e publicações periódicas especializadas, nacionais e internacionais. Integra o Conselho Científico do Laboratório Galego de Ecocrítica, o Conselho Científico da revista *Arquivo Histórico da Madeira, Nova Série* e a Comissão de Leitura da revista *A.Poética*. É coautora e coordenadora do projeto editorial *TRANSLOCAL. Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas* e coautora dos livros *Vozes de Cabo Verde e Angola. Quatro Percursos literários* (2010) e *Cabral do Nascimento. Escrever o mundo por detrás de um monóculo e a partir de um farol* (2015). No UMa-CIERL, coordena o núcleo de investigação TRATUÁRIO. Percursos para a História da Cultura Madeirense (linha de investigação K I N E S I S).

Lugar e Corpo

LUCÍLIA MONTEIRO *







© Lucília Monteiro

Parte-se da premissa de que os dispositivos imagéticos, na atualidade, são produtores de uma experiência que convoca o corpo, tanto na sua qualidade sensória quanto motora, como elemento fundamental na relação entre dispositivo (ex: uma escada; uma ponte; cabos de comunicações; etc.) e imagem. A exploração do dispositivo prescinde de um corpo, que, no seu percurso, é o que vai constituir a obra, fazendo da imagem o lugar de uma experiência que abre caminho para um diálogo com outros *media*. Nestas circunstâncias, a fotografia abre-se ao múltiplo, cruza-se, produz atravessamentos e integra um contexto de virtualidades.

Cada vez mais, a arte privilegia a imagem como o lugar das experiências, no qual o observador é convocado a participar de modo a evidenciar que não há obra independente de uma experiência. A imagem parece perder o estatuto de autonomia dentro da História da Arte e passa a privilegiar a relação que pode ser estabelecida com os dispositivos, a partir das experiências dos observadores.

Neste conjunto de fotografias designadas como “Lugar e Corpo” não se pretende “a fotografia legítima do lugar”, mas sim a forma como este conjunto de fotografias vai produzir algum tipo de reflexão sobre esse local, permitindo às pessoas pensarem de maneira diferente sobre a paisagem e o ambiente e, assim, poderem avaliar a forma como diferentes grupos de pessoas se relacionam de maneira peculiar com o seu corpo e com o que os rodeia.

Em “Lugar e Corpo”, interessa explorar quer as diferentes maneiras de questionar a terra, os locais e a forma como as histórias transformam os espaços em locais, quer o modo como as diferenças entre as várias abordagens acabam também por construir uma identidade: também se é pelo que não se é. Pretende-se captar esses lugares do corpo, das várias camadas que vão ocupando um lugar no lugar do conhecimento, sempre que surge um novo corpo, sempre que surge um novo lugar, representado por objectos feitos pelo homem.

“Lugar e Corpo” pretende levantar questões sobre a forma como o indivíduo ocupa e pensa o espaço que habita, ou seja, como constrói o “sentido do Lugar”.

Do mesmo modo, este ensaio fotográfico não visa dar respostas acerca da representação do corpo no lugar ou o lugar do corpo, mas sim sugerir uma reflexão sobre as representações do corpo no lugar e as manifestações de uma presença no mundo, uma

forma encontrada pelo humano para projectar, recriar ou restaurar a sua imagem, elege o seu modelo.

*** Lucília Monteiro**

Nasceu em 1966 em Santa Cruz, na ilha da Madeira. Em 1988 ingressou no Curso Superior de Fotografia na Escola Superior Artística do Porto e iniciou, seguidamente, a sua carreira de fotojornalista. Em 2014 mestrado em fotografia e cinema documental. De entre as experiências em conceituados jornais e revistas portuguesas (*O Liberal, Sábado, Expresso e Visão*), destacam-se as reportagens sobre a guerra na Bósnia (1995), as minorias étnicas na China (1998), o golpe de Estado na Venezuela e a guerra em Angola (2001). O seu trabalho fotográfico pode encontrar-se em publicações individuais – *À Descoberta do Porto*, com textos de Germano Silva (Editorial Notícias, 1999) e *Tibete: Quase o Céu* (Dividendo, 2000)-, bem como em colectivas, entre elas: *Beelden in Vervoeing* (Porto Capital Europeia da Cultura, 2001), *O Porto e os Seus Fotógrafos* (Centro Português de Fotografia, 2001), *Metáforas do Sentir Fotográfico* (Centro Português de Fotografia, 2002) e *Fotografia no Douro: Arqueologia e Modernidade* (Centro Português de Fotografia, 2006). O seu livro *ex-votos* foi premiado no *fotobook show* em Londres (2014). Ao longo dos anos, e para além do fotojornalismo, tem participado em projectos artísticos em exposições: *As Sombras do Porto* (Casado Infante, Porto, 1989), *Os Pés* (Galeria de Vila Nova de Cerveira, 1999), *O Mito da Caverna de Platão* (Galeria Artes em Partes, Porto), *Tibete* (Fnac, Galeria do Clube de Jornalistas, Casa da Cultura de Santa Cruz, 1999) e *Luz* (Galeria das Salgadeiras, 2013). Das participações em mostras colectivas, destaca-se a mais recente, na *A Duas Velocidades: olhares, visões e expressões da paisagem contemporânea da Madeira* (Centro das Artes Casa das Mudanças, 2013), resultante de uma residência artística. Desenvolveu um trabalho, no âmbito do mestrado, "Ex-voto" na Casa das Artes, no Porto, e na Porta 33, na Madeira. Em 2004 é reconhecida com o Prémio Imprensa Troféu Beatriz Ferreira, atribuído pela Casa de Imprensa. Actualmente, Lucília Monteiro é fotojornalista da revista *Visão* e do jornal *Expresso*.

Nuvem Única (...e Aquela Mancha De Cor Lá No Fundo Da Levada)¹

EVANGELINA SIRGADO DE SOUSA



Muro



Levada



Levada



Mar



Serra



Nuvem

© Evangelina Sirgado de Sousa

O meu apartamento é assim sobre o comprido, com janelas em ambos os extremos. Fui para lá morar há mais de 40 anos.

Nessa altura a rua era calma e guardava ainda um pouco do charme de outros tempos. Havia, por exemplo, um til centenário que já lá vivia frondoso

quando, nas primeiras décadas do séc. XX, o comboio do Monte resfolegava encosta acima, encosta abaixo. Cortaram-lhe a vida em 2009 - não sei porquê. Eram tempos (não sei se bons se maus, apenas outros) em que, ao assomar às janelas que dão para a rua, podia estender o olhar por cima e por entre as casas e casinhas que desciam pela cidade fora até ao mar. Com algum esforço podia até entrever um pouco desse mar, bocadinhos de azul nos intervalos da cidade.

Agora, ao chegar-me a essas janelas, vejo á minha frente a fachada de outro prédio. Limpo, moderno, escoreito - com janelas que dão para a vida dos outros. Um prédio que constitui um contributo importante para a renovação da rua que envelhece, dizem uns. Ou para a sua completa descaracterização (pensam outros, penso eu).

Sempre amei esta cidade plantada entre a serra e o mar. Sempre gostei desta simbiose suave entre o construído e o natural. Mistura de jardins e casas de habitação e plantas e árvores que florescem todo o ano e que cobrem e humanizam paredes e recantos - cheios e vazios - e que crescem rua fora e iluminam praças e avenidas e trazem a cidade para mais perto das pessoas.

Sempre amei a proximidade do mar. Passeio pela marginal ao fim da tarde, sentindo o mar e olhando a serra lá em cima, pairando sobre a cidade tão longe e tão próxima. Ainda há qualidade de vida nesta cidade, penso eu para comigo (mesmo com as suas muitas aberrações tão (dolorosamente) evidentes. a nudez das ribeiras. a arquitectura babilónica que cresce monstruosa e nos espreita sobre um Funchal atónito e impotente. o betão, muito betão, que se multiplica exponencialmente. uma cidade que se desumaniza e descaracteriza perante a resignada apatia dos seus habitantes).

No outro extremo do meu apartamento há uma varanda com grandes janelas de vidro com vista para um muro de cimento. Não é de agora, já era assim há 40 anos, sem culpa de ninguém.

Por cima do muro avistam-se os topos das árvores de um vizinho afortunado. E por cima delas, emoldurado pelos prédios em volta, vê-se o céu. As

nuvens passam por esta nesga de céu, actores que entram e saem de um palco azul imenso.

Aprendi a amar essa nesga de céu onde as nuvens assumem um carácter único. Único, porque trazem consigo o espanto de coisas extraordinárias e me transportam muito para além do ruído confuso que envolve o meu cantinho de cidade. Aprendi também a amar o muro - porque o muro são todas as paisagens que não tenho. E por não ter nenhuma, posso tê-las todas, ali plasmadas por milagre milagreiro dessas tecnologias que eu também amo. O muro é um ecrã onde faço existir todas as paisagens que trago comigo quando vou ao encontro do verde das montanhas.

Na varanda também entra sol – às vezes. Um raiozinho aqui outro acolá, iluminando, mostrando, apontando o pormenor das coisas que nem sempre se dão a ver.

Vou à montanha, porque as minhas vivências de cidade me dão fome de montanha. E de silêncio. Até posso amar a cidade, mas preciso de serra. É de lá que me vêm as imagens que faço e as que adivinho. Procuo os espaços ditos naturais - os que contrastam, ou complementam, os espaços ditos artificiais da cidade onde vivo. É lá que me reencontro com as nuvens, agora emolduradas por florestas e montanhas. Ou livremente desemolduradas, chamariz de espanto e maravilha. Ou isoladas sobre a paisagem, únicas responsáveis por tantos momentos de assombro e magia.

E para além da vastidão da paisagem, aqueles pequenos nada indicados pelo tal raio de um sol atento, que desceu por entre a folhagem densa e nos veio mostrar as coisas que mal se vêem. Como aquela mancha de cor lá no fundo da levada. E o ninho do pássaro e a toca do coelho e esta estranha ordem caótica dos espaços (espantos) naturais. Um caos ordenado, todo ele feito de espaços naturalmente caóticos pela ordem natural das coisas.

Moro dentro da cidade. Bem lá dentro, onde há ruído e confusão. Diz-se que é normal, como em todas as cidades. Não me parece que seja. Pois se até existem

leis contra essas coisas! Normal seria respeitar e proteger um espaço que é de todos, ou não?

A mudança acontece. Porque nada é eterno nem se pode esperar que o seja. Compete-nos a nós, os habitantes da cidade (e do planeta), preservar o que é de todos e que por consenso consideramos importante – como as flores e o silêncio.

Gosto da minha cidade. E das serras que a rodeiam. E do mar que ali mesmo lhe beija os pés. Mas amo a ilha sobre todas estas coisas – e talvez ao mar como a mim mesma. Uma ilha “toda coberta pelo mar”, no dizer de Maximiliano de Sousa. Gostava que assim continuasse. Uma ilha onde as nuvens ainda podem ser, nos seus múltiplos sentidos, únicas. E onde uma mancha de luz e cor nos espreita sempre, lá no fundo de todas as levadas.

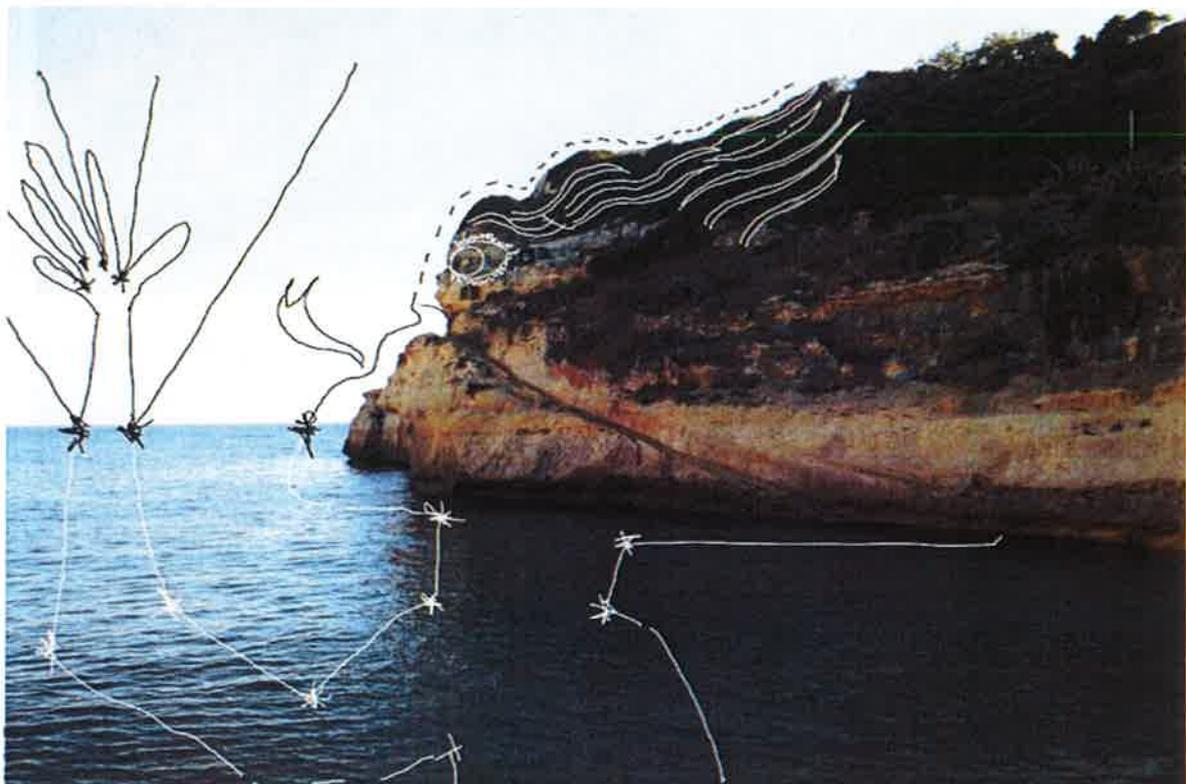
Evangelina Sirgado de Sousa

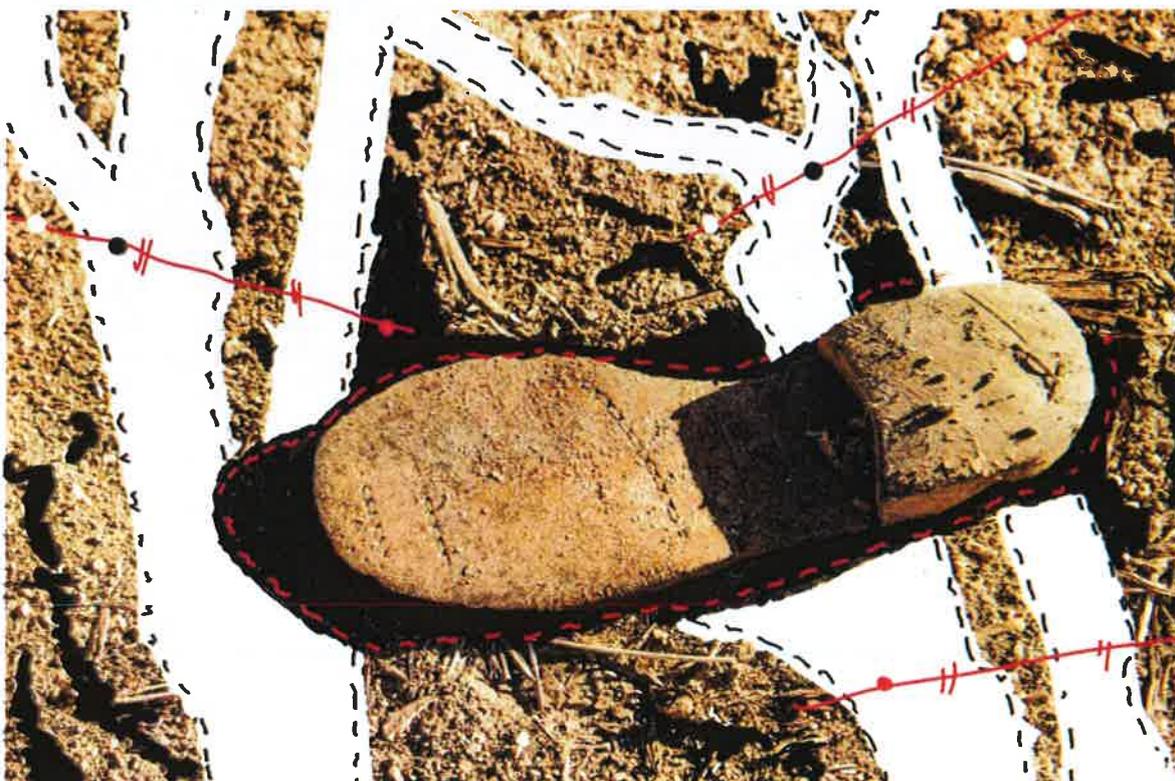
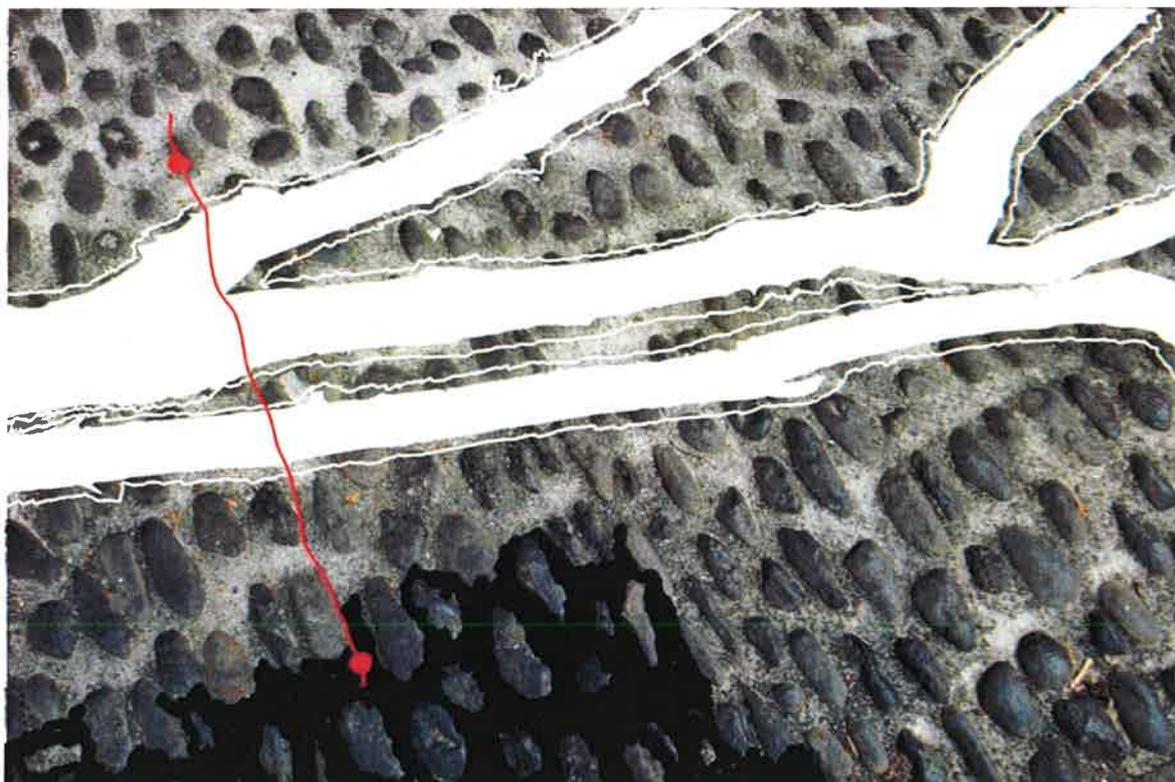
n. 1952, Funchal, Ilha da Madeira, onde reside. Pós graduação e Mestrado em Computer Visualisation and Animation, Bournemouth University, U.K., 1992 (Bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian). Licenciada em Escultura pela Academia de Música e Belas Artes da Madeira (1975); Prática docente: Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira (1976/91); National Centre for Computer Animation, Bournemouth University, U.K. (1992/98); Universidade da Madeira, Departamento de Arte e Design (2001/11). Pesquisa e experimentação plástica: Síntese e animação de imagem por Computador (desde 1985); Fotografia (desde 1976); Escultura (1974/1985). Exposições individuais e colectivas desde 1976, entre as quais: “Dois Mundos” (individual), Funchal, 2008; “Imagem Digital II” (individual), Funchal, 1991; SIGGRAPH 95, Los Angeles; Prix Pixel – INA Imagina’95, Monte Carlo; SIN – Sydney Intermedia Network Inc, 1996; “ Horizonte Móvel”, Funchal, 2008; “Labirinto da Memória”, Funchal, 2013. Prémio Revelação na I Bienal dos Açores e Atlântico, 1985; 2º lugar na categoria de Arte no Prix Pixel – INA Imagina’95; 2º Prémio na competição “Prémio de Artes Plásticas da Cidade do Funchal”, 2006; Participou como oradora em conferências e colóquios nacionais e internacionais, na sua área de investigação. Publicações: “Visions of Sound and Colour: Generating Visuals and Sound from a Source Photographic Image”, Inter-Disciplinary Press, Oxford, 2015; : “Encoded Thoughts: Writing Code as an Art Practice”, Springer, 2013; “Adventure of a Simple Circle (in the jungle of my mind)”, Bridges 2011.

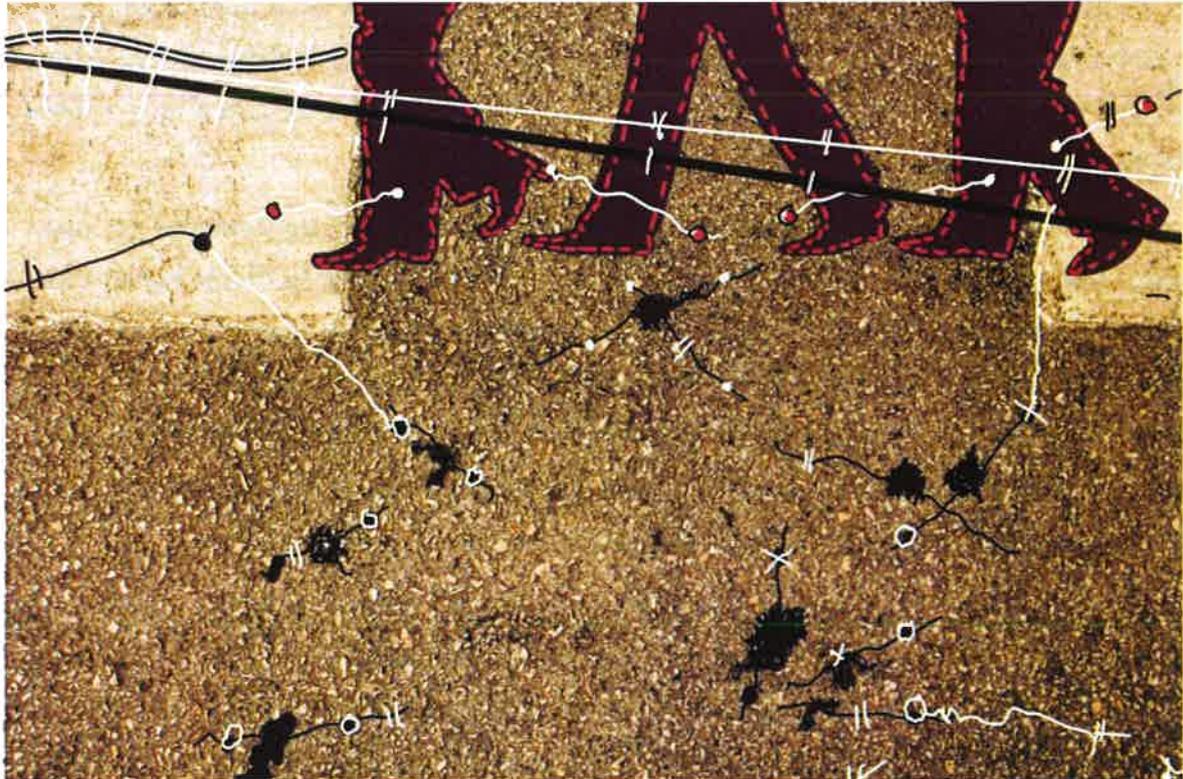
¹ Versão revista da intervenção de Evangelina Sirgado de Sousa na sessão 2 do Pré-Colóquio INSULA | Ciclo de Conversas TRANSLOCAL. A Cidade para Além de Natureza/Artifício, promovida no dia 19.10.2017, na Universidade da Madeira. Iniciativa conjunta do projeto TRANSLOCAL. Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas com o III Colóquio Internacional INSULA. Para Além de Natureza/Artifício, em parceria com o Gabinete da Cidade e com o apoio da Câmara Municipal do Funchal. Subordinada ao tema "NATUREZA(s) e ARTIFÍCIO(s) URBANOS, esta sessão contou também com as intervenções de Raimundo Quintal ["O nascimento dum oásis num deserto de montanha"] e de Vítor Pereira ["O futuro das Smart Cities: humano ou artificial?"], tendo sido moderada por Emanuel Gaspar.

Tudo se inicia e termina com a Natureza. E o antropomórfico realiza-se. Perdurará?

ANA MARGARIDA FERRAZ*







© Ana Margarida Ferraz

Não é fácil transformar imagens em palavras, pelo menos para mim, assim como não é fácil o ser humano aceitar o poder da natureza. De facto, a Natureza já cá estava quando chegámos e consegue perfeitamente viver sem nós. O contrário é que é mais difícil, senão impossível.

O ser humano é um caminhante insatisfeito que muda frequentemente de lugar. Sendo assim, a deslocação vai no sentido de uma procura de superação da sua condição de mortal. A Natureza e o ser humano não são estáticos, transformam-se no tempo e deslocam-se no espaço. Estão em movimento. Por isso, apresento um conjunto de cinco imagens em sequência (fotografia digital com intervenções gráficas), que pretendem evocar a vivência das pessoas no espaço natural/artificial. Represento vários locais (solos diversos, o mar, as rochas e pedaços de céu no horizonte).

Nessas imagens, insisto na minha presença, tanto como fazedora e fruidora da realidade, como transformadora do real através de registos gráficos ficcionais. Referencio os lugares por onde transitam as gentes que se querem fixar e modificar quer por um tempo determinado, quer para uma fixação permanente. Ao acrescentar seres antropomórficos, estou a procurar estabelecer uma analogia entre a dimensão objetiva da natureza e a imaginação, um atributo do humano. Deste modo, através da fusão com as rochas, encontrei semelhanças com seres grandiosos numa disputa de força entre o espaço natural e a dimensão humana. Procurei mencionar o desejo utópico de ultrapassar os limites biológicos da sua condição.

Represento os solos por onde caminham as gentes. Não interessa definir exatamente de onde. Metonimicamente, todas estas imagens representam um lugar, rural ou citadino, específico ou genérico, que não é importante identificar, pois aludem a todos os lugares do mundo.

As representações gráficas baseiam-se em troncos de árvores (da Vida) que se assemelham às estradas de um mapa que assinala a mudança para outros locais. Aparece um artifício usado pelo indivíduo. O sapato (símbolo da caminhada/procura) deixado, deliberadamente ou não, na natureza, assinala que alguém por ali passou. É um artifício que indica percursos diversos. Finalmente, aludo à existência das pessoas de passagem num local citadino. O ser humano edifica, constrói a sua urbe, desloca-se, mas, um dia, acaba. A natureza modifica-se, mas permanece no tempo, demonstrando a sua grandiosidade.

Tudo se inicia e termina com a natureza. E o antropomórfico realiza-se. Perdurará?

Ana Margarida Ferraz

Nasceu em 1964 em Pemba (Moçambique). Veio para Portugal no ano de 1975. Fixou-se na Madeira até 1999. Na Ilha, estudou na Escola Secundária Francisco Franco e licenciou-se em Artes Plásticas/Pintura no ISAD/UMa. Paralelamente dedicou-se ao Ensino. No campo artístico participou em diversas exposições coletivas de artes plásticas na Madeira, Porto Santo, Lisboa, Porto, Beja e Macedónia. Fez cinco exposições individuais. Mudou-se para o continente português, continuando a exercer funções docentes em Lisboa, Cascais, Vila Franca de Xira e Viseu - atualmente é professora do QA da Escola Secundária do Forte da Casa. Está representada em diversas coleções públicas e privadas: Museu de Arte Contemporânea na Madeira e na Fundação da Juventude no Porto. Obteve o prémio *Fotografia 92* (Fundação Berardo) e a Menção Honrosa no *III Concurso Nacional dos Jovens nas Artes Plásticas – Francisco Wandschneider* (Fundação da Juventude). Vive e trabalha em Lisboa.

<http://instagram.com/anamargaridaferraz/>

- <http://anamargaridaferraz.blogspot.com/>

- <http://quidaferraz-gf.blogspot.com/>

A vivência do Cinema nas Cidades. O caso do Funchal

ANA PAULA TEIXEIRA DE ALMEIDA*

Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais da Universidade da Madeira



Teatro Funchalense e Jardim Municipal - postal a partir de fotografia da transição séc. XIX/XX
(antigo Teatro Dona Maria Pia e atual Teatro Municipal Baltazar Dias, onde, pela primeira vez no Funchal e ainda no século XIX, se exibiram o cinematógrafo e outras modalidades de imagem em movimento)
[imagem disponível [aqui](#)]

Resumo

O Funchal, centro da Ilha, era, na transição para século XX, uma cidade pobre e pequena, com demasiadas características rurais. Esta realidade não foi impeditiva para que, desde muito cedo, os funchalenses tivessem contacto com o cinema, uma das grandes invenções do final do século XIX.

O cinema terá acentuado as diferenças entre a cidade (Funchal) e o campo (resto da Ilha). De certa forma, o quotidiano, o conhecimento e a curiosidade dos habitantes da urbe, das várias camadas sociais, foram alterados. As várias salas inauguradas nas primeiras décadas do século XX revelam o interesse da população pelo cinema, e provocaram alterações na cidade e na forma como esta passou a ser vivida. Terá esta inovadora diversão contribuído para uma nova cultura urbana no Funchal, na viragem do século?

Palavras – chave: Cidade, Cinema, Cultura, Funchal, Rural, Urbano

Abstract

Funchal center of Madeira Island, was, in the transition to the twentieth century, a poor and small town, with too many rural characteristics. This reality did not prevent the population of Funchal from having contact with the cinema, one of the great inventions of the late nineteenth century.

The cinema has even accentuated the differences between the city (Funchal) and the countryside. In a way, the daily life, the knowledge and the curiosity of the various social layers of the population of the city were modified. The various auditoriums, inaugurated in the first decades of the twentieth century, reveal the interest of the population for the cinema, and they promoted changes in the city and in the way it was felt. Will this innovative fun contribute to a new urban culture in Funchal at the turn of the century?

Keywords: City, Cinema, Culture, Funchal, Rural, Urban

Nos anos 30 do século XX foi proposta a noção de “continuum rural-urbano” em substituição da anterior polarização antagónica – que considerava “urbano” e “rural” como áreas contrapostas, espaços com características próprias e isoladas – levando a uma diferente conceção espacial. Não há espaços rurais e espaços urbanos, há ruralidades e urbanidades, que, na cidade e no campo, se combinam e geram as territorialidades particulares de cada localidade, município ou recorte regional (BIAZZO, 2008).

Para Edgar Morin, “a cultura na nossa sociedade é um sistema simbiótico-antagonista de múltiplas culturas, nenhuma delas homogénea” (*apud* SANTOS, 1988: 690). Assim, não podemos fazer uma distinção rígida entre cultura urbana e cultura rural. Passamos de comunidades rurais dispersas com cultura tradicional para uma sociedade predominantemente urbana, onde se encontra uma oferta simbólica, heterogénea e renovada por uma constante interação do local com as redes nacionais e transnacionais de comunicação (CANCLINI, 1997). A sociedade urbana e a rural não se opõem totalmente. A cidade e o campo partilham mudanças de pensamento e de gostos, que se tornam coincidentes (CASTELLS, 1973).

No início do século XX, na Madeira – embora o Funchal fosse pobre e “pouco urbano” comparativamente com outras cidades, subsistindo muitos vestígios de ruralidade – a disparidade entre os meios rural e urbano era abismal. Esta era agravada pela má ou inexistente comunicação com o “resto do mundo”. A distância em relação ao restante país – poucos eram aqueles que viajavam, pelo menos uma vez na vida, até ao “continente” – e as más ligações dentro da Ilha acentuavam o isolamento vivido pela população rural madeirense. No campo, a população era, na sua maioria, muito pobre, com características físicas muito peculiares e reveladoras

de má nutrição, principalmente no caso dos idosos. Fora do Funchal, a Ilha não tinha grandes condições e era muito pouco desenvolvida: estradas más, casas miseráveis, trabalho agrícola rudimentar, péssimas condições de trabalho. As mulheres, p. ex., sentavam-se no chão a fiar e a bordar e lavavam roupa ajoelhadas nas levadas.

Esta Madeira rural é bem visível nos filmes realizados por estrangeiros que a visitaram e que são demonstrativos de uma realidade insular com traços de primitividade.¹ No filme *Madeira the Land of Wine*, produzido pela The Van Beuren Corporation, em 1934, são referidos aspetos socialmente preocupantes: o trabalho infantil, a exploração das mulheres bordadeiras, as carências nas habitações, a falta e a má qualidade das estradas, as necessárias deslocações de barco entre as várias localidades, o isolamento das populações, as tarefas realizadas em muito más condições, como a dos boieiros e carregadores de redes, cujo trabalho era comparado ao dos escravos.

Talvez por isso, a população menos citadina só tivesse tido contacto com o cinema em setembro de 1910, treze anos depois da primeira exibição no Funchal. José Maurício Gomes e José Procópio de Gouveia divulgaram, então, o cinematógrafo ambulante com uma projeção realizada fora da urbe, em S. Gonçalo. Note-se que S. Gonçalo, considerado outrora “campo”, é uma das freguesias do Funchal e fica, hoje em dia, dentro do perímetro da cidade.

Nos primórdios do cinematógrafo, criado no século XIX mas com franca divulgação no século XX, em Portugal e no Mundo, assistir a um filme não era tarefa tranquila. Em Lisboa, os cinemas promoviam sessões contínuas de 12 horas, do meio-dia à meia-noite.² As famílias levavam grandes cestos e pacotes com o farnel, falavam alto, davam opiniões e provavam as iguarias trazidas. Na “província”

¹ São exemplos “Madeira 1930’s”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vHLe9dAayjM>, “A Garden in the Sea” (1931), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vUIWYORY3aE> e “Madeira the Land of Wine” (1934), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=a72qzCawZQw>.

² A primeira exibição cinematográfica ocorreu no dia 18 de Junho de 1896, no Real Coliseu, na Rua da Palma.

era, igualmente, uma aventura ir ao cinema: as salas pareciam barracas, eram frias e húmidas e tinham um cheiro incómodo. O texto “O filme dos cinemas de bairro”, publicado na revista *Imagem* e escrito por Guedes de Amorim, em 1931, caracteriza a população que assistia aos filmes projetados nestas salas:

Fatos de ganga, bonés, mulheres de xaile, engraxadores, cortesãs, carroceiros, gente que sobe dificilmente a ladeira da vida, chorando e cantando, vêm aqui passar um pedaço de noite, vêm aqui comprar umas migalhas de alegria. [...]. Lá mais para a frente, nos lugares baratos, nos lugares que custam só um escudo, vai uma alegria desenfreada! Ouvem-se gritos, assobios, aplausos, e, de quando em quando, exclamações arrojadas dominam o bulício [...]. (*Apud ACCIAIOLI*, 2013: 119)

Embora o Funchal fosse, na viragem do século, uma cidade pequena, sem condições de base e com graves problemas de salubridade, não fugiu a este fenómeno. Exibido pela primeira vez no século XIX, no Teatro D. Maria Pia, o cinema depressa começou a fazer parte do quotidiano dos habitantes da cidade, ricos e pobres.³ O interesse dos funchalenses pelo cinema era evidente e, a demonstrá-lo, temos as várias salas inauguradas nas primeiras décadas do século XX. A primeira sala de espetáculos foi o Pavilhão Grande, na Praça da Rainha, ainda no século XIX. Seguiram-se: Teatro Águia D’ Ouro (1907, Praça da Rainha), Pavilhão Paris (1909, Rua João Tavira), Salão Ideal (1910, Rua da Princesa), Salão Central (1910, Rua da Queimada de Baixo), o Salão Variedades (1910, Rua de S. Francisco), Teatro-Circo (1911, Praça Marquês de Pombal) e Salão Ideal (1923, Rua de Santa Maria).

³ O animatógrafo foi visto pela primeira vez, no Funchal, no dia 15 de maio de 1897. O espetáculo promovido pelos irmãos Rodrigues – Henrique Augusto (1856-1934) e João Anacleto (1869-1948) – decorreu no *Teatro D. Maria Pia* (atual *Teatro Baltazar Dias*) e foi, segundo a imprensa, do agrado geral. O programa das primeiras sessões era composto por doze curtas-metragens, registos documentais *à moda dos irmãos Lumière*, complementadas pela música de uma orquestra. Estas películas, de origem francesa e de formato *Joli-Normandin*, datam de 1896 e 1897.

A discrepância de literacia foi, durante muito tempo, óbvia: nas camadas populares o analfabetismo era enorme e escasseavam hábitos culturais. A subsistência era, para uma grande parte da sociedade, uma das preocupações dominantes.

Além destas salas, havia projeção de filmes em espaços menos convencionais, dos quais se destacavam a praia de São Tiago, o Jardim Municipal (Cine-Jardim), o jardim do Hotel Monte Palace, o Parque das Cruzes (na Quinta das Cruzes, o Cine-Cruzes), o Patronato de S. Pedro (Beco Paulo Dias, nas Angústias), o Casino Victória (Rua Alexandre Herculano), o Colégio Lisbonense, o Salão Teatro dos Álamos, a Banda Distrital do Funchal, entre outros.

A abundância de locais provocou a concorrência entre eles. Os proprietários passaram a dinamizar os espaços de forma mais competitiva: promoveram a publicidade, reduziram os preços dos bilhetes, ofereceram melhores filmes e equipamento, exibiram espetáculos de variedades (bailados, cançonetas, duetos e múltiplos números de palco). Mas ir ao cinema não se limitava só à visualização de um filme, era quase garantido receber um brinde que podia ir desde bengalas, pentes e relógios, a bombons para os mais pequenos. Tal como os programas das várias salas, os brindes eram anunciados na imprensa da época.

Os diversos locais, ao longo de todos estes anos, estavam vocacionados para diferentes tipos de filmes. Enquanto alguns espaços exibiam cinema de cariz popular e de aventura, outros, como o Teatro Municipal, pendiam para as fitas de maior qualidade. Outros, ainda, como o Hotel Monte Palace, promoviam sessões de cinema exclusivamente dedicadas à elite funchalense.

Demonstrando algumas preocupações sociais, a empresa que explorava o Pavilhão Paris decidiu que aos sábados haveria sessões a metade do preço, de modo a proporcionar às classes operárias umas horas de distração. A função benemérita era uma das vertentes do cinematógrafo, valorizada na época por vários empresários regionais. Com alguma frequência, o produto da exibição revertia a favor de uma família desfavorecida, de vítimas de uma catástrofe, de uma associação profissional, cultural, entre outras.

Embora o Cine-Jardim, no Jardim Municipal, tivesse espetáculos dedicados aos diferentes grupos sociais – as récitas da moda e as récitas populares – neste

espaço comemoravam-se efemérides com a projeção de películas do agrado do público em geral. Em outubro de 1923, o filme comemorativo do 5.º Centenário da Descoberta da Madeira, produzido pela *Madeira Film*, há muito tempo desejado pelo público funchalense, foi exibido no jardim municipal.⁴ No dia 17, os funchalenses foram “ver-se” no ecrã, porque o *Correio da Madeira*, que iniciou a notícia com a pergunta “V. Exa. já viu a sua figura n’ um ecrã de cinematógrafo?”, explicou que o filme “contém sem dúvida a fotografia de todos os moradores do Funchal, pelo menos de todos que saíram à rua por ocasião dos festejos comemorativos do Vº Centenário da Descoberta da Madeira” (*Correio da Madeira*, 17/10/1923, pág. 2). Certamente o Cine-Jardim superlotou. Os habitantes da cidade, aliciados com a divulgação do jornal, acorreram à bilheteira para assistir à “[...] larga metragem, dividida em cinco partes”. (*Diário de Notícias*, 01/04/1923 *apud* SOARES, 2000: 217).

Esta película, de cerca de mil metros, que seria exibida nos cinemas de todo o mundo, foi enviada para Lisboa no dia 29 de março de 1923 (*Correio da Madeira*, 29/03/1923, p. 2), sendo projetada lá antes de ser vista na Madeira. Perante a situação, o *Diário de Notícias* apelou:

Lançado com inegalável sucesso este empreendimento, urge completá-lo: dotando a cidade com um cinema modelo, chic, á altura das exigencias do publico elegante, – cá do burgo e da colonia hibernal. Para que se não dê o contrasenso, como agora acontece, das películas madeirenses se exibirem lá fóra, antes de passadas no ecran dum cinema da nossa terra. (*Diário de Notícias*, 01/04/1923 *apud* SOARES, 2000: 220)

Nas salas de cinema, o comportamento do público nem sempre era o desejável. Mas, não eram só os autóctones que provocavam desacatos. Demonstrativo disso foi o sucedido no dia 1 de janeiro de 1901, no Pavilhão Grande. Numa festa dedicada à comunidade estrangeira, aquando da projeção de

⁴ Criada em 1922, a *Madeira Film* tinha como diretor e proprietário Francisco Bento de Gouveia (1873 – 1956), e como operador Manuel Luiz Vieira (1885 – 1952). A *Madeira Film* realizou e produziu vários documentários e *vistas* da Madeira, películas inteiramente regionais, com divulgação nacional e internacional.

imagens da guerra do Transvaal, e em resultado de comentários menos apropriados à situação, alguns britânicos e madeirenses envolveram-se numa luta que se estendeu à orquestra presente.

Outro problema era a desorganização na compra dos bilhetes e na entrada para as salas, resultante, talvez, da falta de hábitos de convívio, o que levou a que os responsáveis pelos espaços apelassem à compra antecipada das entradas, e que os jornais comunicassem a importância da supervisão do guarda de serviço na área.

Em situações mais extremas e quando o espetáculo não agradava ouviam-se insultos, chegando mesmo alguns objetos a serem arremessados. Tais episódios eram descritos e censurados pelo jornalismo da época. Em 1907, a Câmara Municipal do Funchal, a fim de impedir a má educação dos espectadores, decretou a “proibição de clamores e gritos”, colocando um polícia em todas as sessões (MARQUES, 1997). Em 1918, o semanário *Trabalho e União* alertou para a “malcreada imprudencia de alguns espectadores” (*Trabalho e União*, 30/11/1918, p. 3), no Pavilhão Paris, que estragou as interessantes sessões de animatógrafo. Quinze dias depois, o mesmo jornal, e relativamente ao mesmo espaço, comentava: “Pena é que os graciosos não deixem os pezinhos em casa” (*Trabalho e União*, 14/12/1918, p. 3).

A partir da década de 50, a exibição cinematográfica foi monopolizada por dois espaços: o Cine Parque (de João Firmino Caldeira) e o Cine Jardim (de João Jardim). A concorrência entre estas duas salas era feroz e visível através da publicidade e promoções constantes. Uma década depois assistiu-se a uma modernização das salas e ao aparecimento do cineclubismo, com o Cine Fórum. A inauguração do Cinema João Jardim (1966) – com a distribuição da sala, os diferentes tipos de cadeira e a variação do preço dos bilhetes – fomentou uma distinção social semelhante à do início do século. Transformou-se, contudo, na sala de maior sucesso do Funchal até ao aparecimento do Cinema Santa Maria e Cine Casino, funcionando até 1982.

Os anos 80 testemunharam o encerramento de várias salas de cinema, como o Cinema João Jardim e o Cine Parque. Na década seguinte assistiu-se à remodelação de algumas salas (como o Cinema Santa Maria) e a abertura de outras – Cine Deck, Cine Max e Cinema D. João – que tiveram uma curta duração, situação provocada pela quebra de público devido à concorrência do vídeo.

Na transição do século XX para o século XXI, as salas, concentradas no centro da cidade, deslocaram-se para os centros comerciais, acompanhando as diversas mudanças ocorridas na urbe. Esta deslocação reflete transformações no mercado exibidor e na distribuição de filmes. Verificou-se a abertura de cinemas multi-salas, associados a grandes distribuidoras. Nestas salas, os filmes exibidos são, geralmente, de cariz comercial e facilmente perceptíveis pelos grupos menos letrados. O cinema alternativo, mais analítico – festivais e mostras de cinema – está particularmente associado ao Teatro Municipal Baltazar Dias.

O cinema, atualmente, tem como grandes concorrentes a televisão por cabo, o comércio de DVD e as múltiplas alternativas de lazer, que têm levado à diminuição do seu público. Hoje, o cinema ocupa uma posição secundária nos momentos de pausa, contrariamente ao que acontecia outrora. Numa cidade tão parca em diversões, há 100 anos, a exibição cinematográfica era sempre esperada com expectativa. E isso era visível nos jornais locais:

Todas as noites temos tido no Circo [Teatro-Circo] o rendez-vous da nossa elite que ali vae gastar agradavelmente tres horas que são um compasso de espera na monotonia das ruas. [...] Se não fosse o Circo, ai de nós! Como nos arrastaríamos nostalgicamente pela vida dentro, n'esta terra falha de divertimentos e distrações... (*O Liberal*, 28/01/1915, p. 2)

Bibliografia impressa

- ACCIAIUOLI, Margarida (2013), *Os Cinemas de Lisboa. Um fenómeno urbano do século XX*, 2.ª edição, Lisboa: Bizâncio.
- CALDEIRA, Abel Marques (2007), *O Funchal no Primeiro Quartel do Século XX*, 3ª edição, Funchal: Editorial Eco do Funchal.
- CASTELLS, Manuel (1973), *La Cuestión Urbana*, 2.ª edição, México: Siglo XXI.
- LOPES, Agostinho do Amaral, *A Obra de Fernão Ornelas na Presidência da Câmara Municipal do Funchal 1935-1946*, Coleção "Funchal 500 Anos", nº 8, Funchal: Edição Empresa Municipal "Funchal 500 Anos".
- MARQUES, João Maurício (1997), *Os Faunos do Cinema Madeirense*, Funchal: Editorial Correio da Madeira.
- SILVA, António Ribeiro Marques da (1994), *Apontamentos sobre o Quotidiano Madeirense (1750-1900)*, Lisboa: Caminho.
- SOARES, Maria de Fátima Gouveia (2000), *Francisco Bento de Gouveia 1873 – 1956 – Vida e Obra*, Funchal, Espaço XXI.

Bibliografia digital

- ALMEIDA, Ana Paula Teixeira de (2010), *Lugares e Pessoas do Cinema na Madeira. Apontamento para a História do Cinema na Madeira de 1897 a 1930*, Coleção Teses, n.º 6, Funchal: Centro de Estudos de História do Atlântico. [Publicação em CD-Rom].
- BIAZZO, Pedro Paulo (2008), "Campo e Rural, Cidade e Urbano: distinções necessárias para uma perspectiva crítica em geografia agrária", *4º Encontro Nacional de Grupos de Pesquisa – ENGRUP*, São Paulo, pp. 132 – 150. Disponível online em http://w3.ufsm.br/gpet/engrup/ivengrup/pdf/biazzo_p_p.pdf. Consultado a 20 de março de 2014.
- CANCLINI, Nestor Garcia (1997), "Culturas híbridas, poderes oblíquos", *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*, São Paulo: EDUSP. Disponível online em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/garcia/garcia.pdf>. Consultado a 15 de setembro de 2017].
- SANTOS, Eletice Rangel (2000), *O sistema multiplex e a crise das salas de cinemas*

tradicionais em Salvador, Salvador: Repositório Institucional - Universidade Federal da Bahia. Disponível *online* em:

<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/12191/1/TCC%20ELETICE%20RANGEL%20SANTOS.pdf>. Consultado a 16 de setembro de 2017.

- SANTOS, M.^a Lourdes Lima dos (1988), "Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas)", *Análise Social*, Vol. XXIV (101-102), pp. 689-702. Disponível *online* em

<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223031340N1qDW0zb2Gm99PA2.pdf>

Consultado a 16 de setembro de 2017.

Ana Paula Almeida

Licenciada em História e Ciências Sociais pela Universidade do Minho. Mestre em Arte e Património pela Universidade da Madeira. É membro colaborador do CIERL - Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais (Universidade da Madeira). Leciona desde o ano letivo de 1993/94. É professora do Quadro da Escola Básica dos 2.º e 3.º Ciclos da Torre, Câmara de Lobos. Exerce funções de natureza técnico-pedagógicas nos Serviços Educativos da Casa – Museu Frederico de Freitas (DRC).

A translocalidade da cultura açucareira: o Funchal, Cidade do Açúcar, entre o Mediterrâneo e o Atlântico

NAIDEA NUNES NUNES*

Faculdade de Artes e Humanidades da Universidade da Madeira
Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais da Universidade da Madeira



Formas de Açúcar – Museu A Cidade do Açúcar, Funchal
© Museu A Cidade do Açúcar, Funchal

Resumo

A ilha da Madeira, e a cidade do Funchal em particular, desde o início do seu povoamento, caracteriza-se pela sua translocalidade, sobretudo associada à cultura açucareira. Interessa, pois, conhecer as relações translocais, interlinguísticas e interculturais, associadas à terminologia açucareira no Atlântico, dado que a cidade do Funchal foi o epicentro da circulação de coisas e palavras e da mobilidade de pessoas, ao estar numa posição estratégica entre o Mediterrâneo e o

Atlântico, convertendo-se na cidade do açúcar ou “ouro branco” da altura. Foi também a partir da Madeira que o vocabulário da cultura açucareira, constituído fundamentalmente por unidades terminológicas complexas que denominam qualidades de açúcar e técnicas da produção açucareira, se expandiu no Atlântico, nomeadamente para Canárias, Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe e Brasil, configurando a realidade do atual património linguístico e cultural comum aos dois lados do Atlântico, como confirma a documentação oral contemporânea, recolhida através de questionários semântico-lexicais nas áreas geográficas referidas, onde ainda subsiste a produção açucareira tradicional.

Palavras-chave: Terminologia Açucareira; Translocalidade; Cidade do Funchal; Ilha da Madeira; Canárias; Cabo Verde; S. Tomé e Príncipe; Brasil.

Abstract

The island of Madeira, and the city of Funchal in particular, since the beginning of its settlement, is characterized by its translocality, especially associated with the sugar culture. It is therefore interesting to know the translocal, interlinguistic and intercultural, relations associated with the sugar terminology in the Atlantic, since the city of Funchal was the epicenter of the circulation of things and words and the mobility of people, being in a strategic position between the Mediterranean and the Atlantic, becoming the city of sugar or "white gold" of the height. It was also from Madeira that the vocabulary of the sugar culture, consisting mainly of complex terminological units that denominate sugar qualities and techniques of sugar production, expanded in the Atlantic, namely to the Canaries, Cape Verde, S. Tome and Principe and Brazil, shaping the reality of the current linguistic and cultural heritage common to both sides of the Atlantic, as confirmed by contemporary oral documentation, collected through semantic-lexical questionnaires in the geographical areas referred to, where traditional sugar production still exists.

Keywords: Sugar Terminology; Translocality; Funchal City; Madeira Island; Canary Islands; Cape Verde; S. Tome and Principe; Brazil.

Já muito se escreveu e falou sobre a importância da cultura açucareira madeirense e em particular da cidade do Funchal como porto de comércio e embarque do “ouro branco” e da sua importância no Atlântico. Mas nunca é demais divulgar as relações translocais associadas à circulação da terminologia açucareira,

a partir da ilha da Madeira, e a sua expansão no Atlântico, tendo como epicentro a cidade do Funchal.

Para compreendermos as culturas contemporâneas temos de conhecer o passado, por isso a nossa investigação começou na Sicília com a consulta de documentos sobre a produção açucareira antiga desta região, no Arquivo Histórico da cidade de Palermo, depois em Valência e em Granada, em Espanha. A finalidade desta pesquisa na documentação histórica foi conhecer as palavras ou vocabulário da cultura açucareira que passou do Mediterrâneo para a ilha da Madeira. Tratando-se de uma atividade muito específica, foi necessária a deslocalização de plantas e de mestres açucareiros que dominassem a manufatura do açúcar de cana. No Atlântico, utilizámos a documentação histórica da ilha da Madeira, nomeadamente da Alfândega e das Vereações da Câmara do Funchal, das Canárias, de Cabo Verde, de S. Tomé e Príncipe e do Brasil, observando os vocábulos que terão surgido na Madeira, com o grande desenvolvimento da produção açucareira na ilha e a sua expansão nas novas áreas açucareiras do Atlântico. De modo a obtermos documentação oral contemporânea, realizámos questionários semântico-lexicais, junto de cultivadores de cana-de-açúcar e de trabalhadores de engenhos e de trapiches, para conhecermos a atual terminologia açucareira das regiões geográficas referidas, onde ainda há uma produção tradicional, aferindo a conservação deste património linguístico. Posto isto, compreendemos que a terminologia açucareira é constituída por palavras de diferentes locais, proveniências e origens que se vão transformando e que chegaram à ilha da Madeira, designadamente termos italianos, do castelhano ou espanhol, árabes e portugueses, expressão da realidade translocal que caracterizou a Madeira, e principalmente o Funchal, desde o início do povoamento da ilha, graças à cultura açucareira, e que permanecem ainda hoje no Atlântico como testemunho dessa riqueza linguística, histórica e cultural.

Neste texto, seguimos o percurso das palavras do açúcar de cana no Atlântico, uma vez que a rota do vocabulário está associada à mobilidade dos madeirenses que levaram a cana-de-açúcar e o conhecimento técnico dos trapiches e engenhos para as novas áreas açucareiras atlânticas. Pois, foi a partir da ilha da Madeira que a terminologia e a tecnologia da produção açucareira se difundiram no Atlântico, para as Canárias, Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe e Brasil. Assim, o açúcar de cana foi um dos primeiros produtos a estabelecer relações translocais, interlinguísticas e interculturais, ligando os três continentes: a Europa, a África e a América Latina.

Terminologia e Translocalidade

A terminologia é a disciplina que estuda os termos e as unidades terminológicas ou vocabulário de um campo de atividade técnica ou científica. Um termo é uma unidade lexical, enquanto componente cognitiva e linguística que favorece a comunicação especializada. Assim, trata-se de uma palavra que tem um significado específico num determinado domínio do conhecimento.

A Teoria Geral da Terminologia (TGT) de Eugene Wuster considera o termo como uma realidade unívoca, isto é, cada palavra corresponde apenas a um referente, mas os estudos recentes mostram que, na verdade, os termos apresentam sinonímia, variações em diferentes contextos de comunicação, mais ou menos especializados, e polissemia, um mesmo termo pode denominar mais do que um conceito, tal como acontece no léxico comum ou geral. Foi a partir desta constatação que Maria Teresa Cabré (1993) criou a Teoria Comunicativa da Terminologia (TCT). Segundo esta nova perspetiva, um termo é uma unidade linguística que designa um conceito, um objeto ou um processo e o que faz de um signo linguístico um termo é denominar um conteúdo específico, propriedade que o integra num determinado campo de especialização. Por exemplo *rato* é uma

palavra comum, mas ao mesmo tempo é um termo do domínio específico da informática. Deste modo, os termos têm propriedades cognitivas e formais tais como as palavras, o que os distingue é o conteúdo especializado, ou seja, a dimensão conceptual do termo utilizado na comunicação especializada.

A nova teoria valoriza o termo como unidade de conhecimento e não somente como unidade linguística, sublinhando os contextos linguísticos e pragmáticos que contribuem para o estatuto terminológico de uma unidade lexical, o que explica a existência de sinónimos e, conseqüentemente, de variações terminológicas, como é o caso da botânica em que há um termo científico e um termo popular correspondente. Portanto, os termos, tal como as palavras, apresentam as mesmas estruturas morfossintáticas das línguas e sofrem os mesmos processos de sinonímia e de variação. Logo, uma unidade lexical pode assumir o valor de termo num campo de comunicação especializada, sendo uma unidade comunicativa, enquanto entidade pragmática e linguística complexa: a componente conceptual é o conhecimento, a componente linguística refere-se à integração no sistema linguístico e, por fim, a componente pragmática, funcional e comunicativa é o contexto e a maneira de transmitir o conhecimento.

Um dos traços característicos da terminologia é a tendência para a composição sintagmática. Quer dizer, a construção de unidades complexas, designadas “sintagmas terminológicos”, que são predominantes na comunicação especializada. Desta forma, no plano das categorias gramaticais, há o predomínio dos nomes compostos, construções lexicais complexas, formados de nomes mais adjetivos e nomes mais preposição mais nome, como, por exemplo, *açúcar branco* e *mestre de açúcar*, respetivamente, embora os verbos também tenham valor de unidades terminológicas que designam ações ou processos. Uma descrição formal mais detalhada mostra que os termos são formações originais, neológicas ou empréstimos, com tipos e origem dos constituintes de diferentes línguas (do

grego, do latim, do árabe, etc.) e com processos de formação variados, como a derivação (*rapadura*), a composição (*açúcar branco*) e a justaposição (*aguardente*).

Terminologia translocal da atual cultura açucareira no Atlântico

O estudo da documentação histórica das diferentes regiões, desde a Sicília até ao Brasil, contribuiu para o conhecimento da origem e do percurso histórico e geográfico das palavras associadas à cana-de-açúcar (NUNES, 2003). Os dados linguísticos da documentação oral contemporânea da Madeira, Canárias, Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe e Brasil, recolhidos nos locais onde ainda hoje existe produção açucareira tradicional (NUNES, 2010), testemunham a conservação deste património linguístico e cultural comum aos dois lados do Atlântico, que se reflete no quotidiano das populações, sobretudo na alimentação e nas bebidas (NUNES, 2016). Dada a riqueza lexical deste património, optámos por incluir no texto deste artigo alguns exemplos das atestações de uso dos termos na documentação oral contemporânea, recolhidos nas diferentes áreas geográficas estudadas, onde a cultura açucareira tradicional ainda subsiste, com os respetivos contextos de ocorrência que certificam o significado dos vocábulos. Trata-se de um meio de divulgar e preservar o património linguístico da cultura açucareira no Atlântico, favorecendo a compreensão da sua riqueza e importância translocal, sobretudo na cidade do Funchal.

Dada a limitação deste artigo, aqui apenas podemos dar conta de alguns vocábulos desta terminologia açucareira translocal. Começamos com algumas designações ou especificações das qualidades de açúcar que, na documentação histórica, apresentavam uma grande variedade resultante do processo da manufatura do produto. Na atualidade, sobretudo nas regiões industrializadas, os tipos de açúcar são muito reduzidos, o que se reflete na pobreza de denominações atribuídas aos mesmos. O termo **açúcar branco**, nome complexo (N+Adj), designa o açúcar bem purgado sem mel. Na documentação histórica madeirense

consultada, registámos a primeira atestação deste termo em 1466 com a forma *açucar bramco*, enquanto em Valência encontrámos *zuccarum albissimum* em 1280 e, nas Canárias, *açúcar blanco* em 1505. Este tipo de açúcar é denominado pela sua cor muito branca. Atualmente, não há necessidade desta especificação, ocorrendo o termo simples *açúcar* que se distingue do *açúcar mascavado*. O termo complexo (N+Prep.+N) **açúcar de escumas** denomina o açúcar feito com as últimas escumas do sumo da cana, retiradas da tacha na casa das caldeiras, cuja primeira atestação na Madeira, com a forma *açucar das escumas*, documentámos em 1501. Trata-se de um termo da primitiva produção açucareira mediterrânica e madeirense conservado em S. Tomé e Príncipe.

S. Tomé e Príncipe: “**Açúgra de escuma** é esse escuma que gente tira nata, aquele que escuma, é de mel mesmo.” (S. Tomé)

Açúcar de mel é o termo complexo (N+Prep.+N) que define o açúcar feito com o mel da purga do açúcar de cana, vocábulo cuja primeira atestação registámos na Sicília no século XV, *zuccari mellis*, e que ocorre na Madeira como *açucar de melles* em 1500, sendo certamente frequente na ilha já no século XV. Na atualidade, apenas encontrámos este nome nas Canárias.

Canárias: “La **azúcar de miel** es esa que mieten la miel concentrada en una centrifuga, entonces el granito de la miel va salindo.” (La Palma)

Os termos complexos (N+Prep.+N) **açúcar de panela** e **açúcar da terra** mencionam o produto resultante da concentração e cristalização do sumo da cana, sem extracção do mel. Trata-se de um açúcar de inferior qualidade, não purgado, sendo elaborado primitivamente num recipiente designado *panela*, do qual recebe o nome. Registámos a primeira atestação deste termo na documentação histórica da ilha da Madeira, em 1452, mostrando não ser um brasileirismo, como documentado nos dicionários da Língua Portuguesa, mas sim um madeirensismo. Atualmente, em Cabo Verde e em S. Tomé e Príncipe, o termo *açúcar da terra* denomina o açúcar bruto, produzido de forma artesanal e rudimentar, também

designado *açúkra preta* em Cabo Verde e *açúkra de panela* em S. Tomé. *Açúcar da terra* é um termo característico destas áreas açucareiras, onde a palavra *açúcar* apresenta as formas populares *açúkra* e *çúkra*. No Brasil não encontramos a denominação *açúcar da terra*, mas os termos: *açúcar bruto*, *açúcar batido*, *açucão*, *açúcar grosso*, *açúcar de panela*, *açúcar esfregado*, *açúcar embolado* e *açúcar mascavo*, que parecem designar o mesmo conceito. Este confunde-se com a denominação *açúcar mascavo* e *açúcar esfregado*, distinguindo-se do *açúcar escorrido*, parcialmente purgado do mel que escorre das formas ou balaios (cestos), e por isso mais claro. O vocábulo desapareceu da Madeira e das Canárias, devido à inexistência do seu referente.

S. Tomé e Príncipe: “Quando (a)panha ponto, se a gente quer fazer **açúkra** é bater. Quando fica repousada, já a gente começa a bater, bater com soca de coco, até dar **(a)çúkra**. Se não quer fazer **açúkra**, quando dá ponto bom, tira isso em cima. Primera não é mel, é leve, segunda é que é mel. Mas se nós tem potassa como na Cabo Verde, a gente cozinha mel com potassa, cozinha **açúkra** com potassa. **Açúkra**, quando tá assim, a cair devagarinho, a gente começa a bater, bater com força até largar. Quando larga tá com o ponto de **açúkra**. Quando arranca **açúkra** da forma, tira palha, **açúkra** fica bom, já tá seco, é **açúkra da terra**. **Açúkra** pa ficar branco tem de ser refinado. Guarda **açúkra** na palha de bananeira e marra pescoço bem marrado, marra com corda de banana mesmo, tá guardado. **Açúkra de panela** é esse mesmo de mel que a gente faz em panela, faz em forminha, na casca de coco, faz de **açúkra**, põe a potassa nele, quando dá **çúkra**, a gente pinga na casca de coco, a gente vai vender na mercado, chama **açúkra** mesmo. Nós fala **açúkra de terra**.” (S. Tomé)

Cabo Verde: “Aqui é **açúkra di terra**, **açúcar de terra** (Santiago); “A gente faz **çúkra preta**, é **açúkra de mel**. O **açúcre de terra** é **açúcar preto**.” (Santo Antão)

Brasil: “Ele bate até quando vira areia e fica açúcar escuro, é **açúcar bruto**. Bate bem batido, fica bem fininho o açúcar, é **açúcar bruto** também. Qualquer pau serve pa bater aquele açúcre. Aquela parte preta pa enxugar, fica vermelho. Ele é

vermelho. O **açúcar bruto** é vermelho.” (Pernambuco); “O **açúcar batido** é o mesmo ponto da rapadura, só que ele não precisa de sol pa secar. Ele é um açúcar feito com melado e tudo, não separa o melado. **Açúcar batido** ou muita gente, antigamente, chamava de **açúcar**, porque ele é mais pesado. É açúcar junto com o melado. O **açúcar batido** que a gente fala aqui é o mesmo ponto da rapadura, mais apertado um pouquinho, pa ele chegar a granar. Coloca na esfriadeira e vai batendo, até ele granar e secar. **Açúcar de panela** é o que nós entendemo que é o **açúcar mascavo** que nós chamamo aqui. Tem lugar que eles chamam de **açúcar de panela**.” (Minas Gerais); “Aquele açúcar que esfrega até secar, fala **açúcar esfregado, açúcar**.” (Minas Gerais); “**Açúcar grosso** é o que fica mais embolado.” (Rio Grande do Sul)



Açúcar mascavado em balaio
Desterro de Entre os Rios - Estado de Minas Gerais, Brasil
© Naidea Nunes Nunes

O **açúcar mascavado**, termo complexo (N+Adj), também referencia o açúcar de inferior qualidade, feito diretamente do sumo da cana, escuro, com resíduos de mel. O termo *açúcar mascavado* ou *mascabado* surge, em inícios do século XVI, na Madeira e nas Canárias, sendo provavelmente um portuguesismo surgido na Madeira, pois em Valência registámos o termo *rossos*, por *sucres rossos*, para denominar este açúcar de inferior qualidade (NUNES, 2003). Como já vimos, em Cabo Verde e em S. Tomé e Príncipe, apenas registámos o termo *açúcar da terra*, enquanto no Brasil ocorre uma grande variedade de termos para denominar este tipo de açúcar: *açúcar de panela*, *açúcar vermelho*, *açúcar preto*, *açúcar moreno*,

açúcar mulatinho, açúcar amarelinho, açúcar grossa, açúcar esfregado e açúcar escura.

Madeira: “**Açúcar mascavado** é esse **açúcar amarelo**.” (Porto da Cruz); “**Mascavado** é chamado **açúcar com mel**.” (Funchal)

Brasil: “O açúcar cristalizava em três partes, aqui na forma. E todas as três partes tinham nome, era o açúcar branco, açúcar cristal e o **açúcar mascavo**, chamado **açúcar mascavo** ou **mascavado**. Veio esse nome de **açúcar mascavo**, porque era o último que cavavam com a mão pa encontrar, por causa disso era chamado **mascavo**. [...] o **açúcar mascavo** ou **mascavado** era um açúcar mais escuro.” (Paraíba); “O **açúcar mascavo** é o mesmo processo do ponto. Agora, só que a gente, em vez de ser batido, é quebrado. O **açúcar mascavo** chama o **açúcar mulatinho**.” (Pernambuco); “O **açúcar mascavo**, a gente só usa mesmo o caldo da cana e os tacho que é moderno, ele vai separando a sujeira e a gente vai limpando.” (Baía); “Faz açúcar branco e **açúcar vermelho**, que a gente chama de **mascavo**. É o melado mais forte, a gente põe o ponto mais forte e bate ali, ele vira açúcar. **Açúcar de panela** é o que nós entendemos que é o **açúcar mascavo** que nós chamamo aqui. Tem lugar que eles chamam de **açúcar de panela**. **Açúcar mascavo**, eles vendem lá nos artesanato, como **açúcar mascavo**. O açúcar, a gente chamava de **açúcar preto** ou **açúcar mascavo**, o açúcar de escorrer, fazia, colocava na forma de madeira. O **açúcar mascavo**, normalmente a gente usava falar **açúcar mascavo**, **açúcar preto**, **açúcar moreno**.” (Minas Gerais); “Aqui já era feito, no tempo antigo, era feito **açúkra escura**. Era **açúcar grossa** que eles dizia. Aquilo era bem avermelhado assim.” (Santa Catarina); “Tem o **açúcar esfregado**, **açúcar vermelho**, **açúcar amarelinho**, **açúcar mascavo**, **açúcar embolado** ou **açúcar grosso**. O **açúcar amarelinho** é o mais fininho pa comercialização.” (Rio Grande do Sul) (cf. NUNES, 2010).

A palavra de origem árabe **alfenim** nomeia a massa de açúcar feita do sumo da cana concentrado e puxado. Por isso, no Brasil, é sinónimo de *rapadura puxa-puxa*, feita do sumo da cana concentrado e puxado, também denominada *puxa-puxa* e *rapadura mole*. Apenas registámos o termo *alfenim* no Nordeste, onde

foi conservado, provavelmente por se tratar de uma das primeiras regiões açucareiras brasileiras. Nas restantes áreas geográficas do Brasil, documentámos as denominações: *rapadura mole*, *puxa* e *puxa-puxa* ou *rapadura puxa-puxa*, para denominar o mesmo conceito. Trata-se de um doce tradicional de origem árabe, ainda conservado nas festas do Espírito Santo da ilha Terceira, nos Açores, em forma de pequenas figuras. Atualmente, o *alfenim* nordestino não é tão alvo como o primitivo, pois é feito de melado concentrado no fogo até atingir o ponto de rapadura, retirando-se a massa que, depois de parcialmente arrefecida, se puxa com as mãos até ficar um pouco alva e solidificar.

Brasil: “**Alfinim** não faço. Tem engenho aqui que se dedicou a isso. Então, eles só faz **alfinim**.” (Paraíba); “**Alfinim** chama **puxa-puxa**. Aqui, só é produto feito e depois puxado. O melaço puxado. Tira do tacho e bota lá e depois deixa esfriar pa poder puxar. Chama **puxa-puxa**. Esfria e vira o **alfinim**. Quando ele tá mole, ele é **puxa-puxa**, depois que ele seca aí vira **alfinim**. A rapadura se transforma no **alfinim**. Quando ele faz a rapadura lá, ele bota pa fazer o **alfinim**, ao ele puxar, fica puxando, puxando, vai clarear, vai clareando, aí ele fica claro.” (Pernambuco); “Na rapadura batida, o mel é batido em porções. No caso do **alfenim**, é puxado. O **puxa-puxa** é o **alfinim**, quando ainda tá molinho. Quando seca, vira novamente rapadura, aí fica **alfinim**.” (Pernambuco)



Trapiche de três cilindros verticais
Ilha de Santo Antão, Cabo Verde



Alambique
ilha de S. Tomé

© Naidea Nunes Nunes

O termo **engenho**, que designa o conjunto produtivo de transformação da cana-de-açúcar ou local da produção açucareira, surge na documentação histórica madeirense, já em 1452, com a forma *engenho daugua*, assinalando, como a própria composição do nome aqui indica, uma inovação técnica da passagem do *trapiche* (forma castelhana do nome greco-latino *trapetum*, atestado na Madeira com a forma *trapichas de bestas* em 1468) primitivo do Mediterrâneo (de roda de pedra vertical puxada por animais para esmagar a cana), para a moenda de cana movida a água, que terá surgido no Funchal, no engenho de Diogo de Teive. Nas Canárias, apesar da mecanização do pós revolução industrial, na ilha de La Palma, ainda encontramos o termo *trapiche* a par de *fábrica*. Em Cabo Verde e em S. Tomé e Príncipe também se conservou a palavra *trapiche* e *trapiche a motor*, correspondendo a uma produção açucareira muito rudimentar. Em Cabo Verde, o termo *trapiche (de ferro)*, com a variante fonética *trapitche*, é comum às ilhas de Santiago e de Santo Antão. Na ilha de Santiago, documentámos também o termo *fornalha* com as variantes fonéticas *fornaja* e *fornadja*, enquanto em Santo Antão atestámos ainda a denominação *curral de trapiche* para referir o mesmo conceito. Os termos *engenho* e *trapiche* sofreram um processo de extensão semântica, da denominação da moenda ao conjunto das instalações de produção açucareira. Na Madeira, hoje, as fábricas de fazer mel e aguardente de cana são denominadas *engenho*. O termo *trapiche*, embora tenha desaparecido da terminologia açucareira da Madeira e das Canárias, ocorre nestas regiões como topónimo, respetivamente na freguesia de Santo António, no Funchal, e em Arucas, na ilha de Gran Canaria, testemunhando a existência de trapiches de bestas naquelas localidades, assim como o topónimo Engenho.

Madeira: “Existiam três **engenhos**, só aqui em S. Martinho. Ainda hoje temos a Rua do Engenho Velho.” (Funchal); “O **Engenho** do Hinton também era conhecido como **Fábrica** do Torreão.” (Funchal); “Ao conjunto das moendas do **engenho** chama-se **trapiche de moagem**.” (Calheta)

Canárias: “**Fábrica** de Arehucas” (Gran Canaria); “El guarapo era ya cuando se molía la caña en el **trapiche**. Quitaban las hojas y después la iban cortando y descogollando y la tiraban en una pila y otro iba haciendo fejes para ir en la bestia pa el **trapiche**.” (La Palma); “El **trapiche** es la máquina de moler y el conjunto de la molienda.” (La Palma); “El conjunto de la molienda es el **trapiche**.” (La Palma); “El guarapo era ya cuando se molía la caña en el **trapiche**. Quitaban las hojas y después la iban cortando y descogollando y la tiraban en una pila y otro iba haciendo fejes para ir en la bestia pa el **trapiche**.” (La Palma); “El **trapiche** es la máquina de moler y el conjunto de la molienda.” (La Palma); “El conjunto de la molienda es el **trapiche**.” (La Palma)

Cabo Verde: “**Trapiche de ferro** pa (a)trapi(t)char cana.” (Santiago); “Tudo é **fornadja, fornaja, fornalha**” (Santiago); “É **curral de trapiche**” (Santo Antão); “Chama **trapi(t)che a motor**.” (S. Antão)

S. Tomé e Príncipe: “Nós cortamos cana, metemos na cuba, fazemos monte, tapamos com folha mesmo da cana, pa cubar. Depois vamos meter na **trapiche**, chama feixo de cana. Quando é feixo é cortar no campo e carregar feixo, mas quando já está no **trapiche** é monte, forma monte, tapa com memo folha da cana pa cubar. (S. Tomé); Máquina a motor é **trapiche a motor**.” (S. Tomé); “Antes era roda de manual do **trapiche**, agora tem motor, é **trapiche a motor**.” (S. Tomé)

Brasil: “O material da dorna é fibra de vidro. O que não se deve usar e que antigamente se usava nos **engenhos** era de ferro, porque aí vai ter muito carmanato, que é uma coisa que provoca câncer. Eu conheci **engenho**, desde que tenho entendimento que só conheci o nome de **engenho**.” (Paraíba); “Aqui, na zona rural, tem vários **engenhos**. Tem aqueles **engenhos** que fazem em grande quantidade rapadura. Esse nosso a produção dele é mais a parte da cachaça.” (Pernambuco); “Isto é trabalho de **engenho** de fazer rapadura.” (Baía); “**Engenho** é a máquinas em conjunto. É onde tá o **engenho** pa moer a cana, tá a tacha pra fazer

o melado, o açúcar. Aí, a gente fala: lá vou pra o **engenho**. O que é que fulano tá fazendo? Tá trabalhando no **engenho**. **Engenho** também é onde que tá a máquina de moer a cana, que chama **engenho**. E tá lá a tacha.” (Minas Gerais); “É **engenho de água**. A gente fala **engenho de água** mesmo.” (Minas Gerais); “Aqui chama-se, como é que vou dizer... uma agro-indústria rústica de madeira roliça, e o conjunto é o **engenho**. Aqui é a parte da moenda e o conjunto chama-se **engenho**. É onde tem o alambique, o tacho de melado... Então, chama-se **engenho** de fulano de tal.” (Santa Catarina)

O termo complexo (N+P+N) **mel de cana** corresponde ao produto resultante da concentração do sumo da cana, *melado*, *miel (de caña)* e *melaza de caña*, nas Canárias; *melaço*, em Cabo Verde; *mel de engenho*, *melado (de cana)* e *melaço*, no Brasil. O termo *melaço* denomina simultaneamente o mel de cana e o subproduto residual do açúcar.

Madeira: “É o **mel de cana** que se põe nas malassadas. (Porto da Cruz); O **mel de cana** do engenho do Ribeiro Seco é o melhor.” (Funchal)

Canárias: “El proceso de la **miel de caña** era hacer azúcar de caña y luego, cuando estaba en la centrifugadora, que salía la melaza, esa primera miel era la **miel de caña**. De esa primera miel, se querían repetir el proceso con esa **miel**, volvía a salir azúcar.” (Gran Canaria); “Se llama pala cuando es más resistente, porque, en la siguiente caldera, se se quisiera hacer azúcar o **melado** solamente, se cuela, se pasa por un trapo y la otra al hervir sobe como la leche. [...] Había la costumbre de hacer alfajores. Es un postre con almendra y con **miel de caña**.” (La Palma); “Entonces, ya hacemos la **melaza de caña**. Esa **melaza de caña** se puede coger, diluirla luego, hacerla fermentar y hacer un ron de miel, es un ron de miel hecho con el jugo de la caña concentrado.” (La Palma)

Cabo Verde: “Faz **mel, melaço** da cana. (Santiago); Come **mel** com pão.” (S. Antão)

S. Tomé e Príncipe: “Aqui não fazemos **mel**, porque não tem tambor. **Mel** quando tiver a calda não mete nada, põe no fogo, num tambor desses aqui, sempre a mexer, a mexer, até secar, quando secar, fica em grosso. [...] **Mel** é usado pa dar às crianças com pão, põe em cima do bolo, toma café com **mel**. [...] **Mel** também tem espuma, a gente tem de limpar em cima a espuma, quando sobe, depois de aquecer, tira fora, **mel** fica limpo. Depois **mel**, quando tá cozido, tem de segurar, nós batemos aqui com uma colher grande, um pau, uma coisa qualquer, a bater, a bater, no tambor.” (S. Tomé); “O **mel** tem muito efeito, até para comer com pão, com cuscus. Também pode-se misturar **mel** com aguardente, que dá-se o nome de ponche e também há umas cascas que põe de limão e canela, que é para preparar um bom **mel**.” (S. Tomé)

Brasil: “Passadeira é pa passar **mel** de um tacho desse pa outro. Este aqui do cozimento, fica passando **mel** de um tacho desse pra outro com uma peça dessa por causa disso ela tem o nome de passadeira. Depois do **mel** apurado, eles traz aqui pra forma. Esse é o pau que mexe o **mel**.” (Pernambuco); “Tira a borra que é as impurezas. Aí, ele vai apurando. Quando chega o ponto do mel, tira ele. É **mel da cana-de-açúcar, mel de engenho**.” (Pernambuco); “O processo do **melado** é o mesmo da rapadura. A gente chama **mel de cana**, chama **mel de engenho**. [...] A gente chama o **mel** mesmo, o **melaço** é **mel de cana**. [...] **Melado** é o **mel**. Tem o **mel de cana, melado**, que é o certo, e **melaço**, que virou muito popular. Quando, na usina, o melaço é subproduto da cana, serve pra ração animal, mas como se tornou tão popular, **melaço, melaço, melaço**, foi obrigado a gente a adoptar também **melaço** no rótulo, porque ficou muito conhecido como **melaço**. Quando, na verdade, seria **melado de cana**, não é nem **mel**, nem **melaço**, e sim **melado**.” (Baía); “O **melado**, a gente, eles mói a cana e, depois que eles mói a cana, a gente coloca no pano pra ficar mais puro. [...] Só o **melado** com o fubá e vai dar a cachaça de melado. Ou faz cachaça da garapa, que é caldo de cana, ou faz a fermentação do **melado**.” (Minas Gerais); “Você imagina quantos litros de **melado** eu tiro desse monteiro de cana? Uns 85 a 90 litros de **melado de cana**.” (Rio Grande do Sul)

O **mestre de açúcar**, termo complexo (N+Prep.+N), é o trabalhador especializado no fabrico do açúcar de cana. As primeiras atestações do termo

ocorrem na Sicília, com a forma *magistri*, do latim *magister zuccarius*, em Valência *mestre sucrer*, no início do século XV, e na Madeira, em 1471, *mestre de açucar*. Atualmente, nas Canárias, encontramos os termos *maestro de(l) azúcar*, *puntista*, *fogonero*; *fazedor de açúgra*, em S. Tomé; *engenheiro*, *tacheiro* e *açucareiro*, no Brasil. Em Cabo Verde, o termo foi conservado com o seu significado original, por isso ainda encontramos a forma *mestre de açúcar*, com a variante fonética *meste di açúcre*, e o termo sinónimo *fazedor de açúcar*. A partir da segunda metade do século XIX, com a mecanização da produção açucareira, os mestres de açúcar tendem a desaparecer ou desempenham a função de operários que controlam as câmaras de vácuo.

Canárias: “Después de la cuarta caldera, pasamos al tacho. Es el final para hacer una templa de miel o melado o una templa de azúcar. La templa de azúcar se sigue dando más punto hasta llegar al punto de hilo o pecho de donzela. Lo **maestro del azúcar** o **puntista** vía el punto en que se debía sacar el azúcar del tacho.” (La Palma); “El **fogonero**, el mismo trabajador del fogón que hace la miel, también se llama **maestro de azúcar**.” (La Palma)

Cabo Verde: “O **mestre de açúcar** faz o mel. [...]. É o **mestre di açúcre**. [...] Chama **fazedor de açúcar**.” (Santiago e Santo Antão)

S. Tomé e Príncipe: “Chama **mestre** o que faz o mel, levanta com colher, depois bate, bate, depois tira do tambor e escoa com rede, pa escoar bem e põe no bidão, depois põe no garrafão. [...] Quando faz mel e aguardente é **mestre**. [...] **Mestre de açúcar** é o **fabricador**.” (S. Tomé); “**Fazedor de açúgra** sabe ponto de açúgra.”; “Potassa nós limpa mel e açúgra com ele. [...] Antes de fazer açúgra, gente (a)panha mel. Pa fazer açúgra tem de deixar mais tempo, bate ele pa apertar. **Mestre** faz açúgra, mel e aguardente.” (S. Tomé)

Brasil: “Do caldo frio pa frente ia sempre limpando, tirando aquele pó. Ia passando duma tacha pa outra e ia cozinhando, tirando os bascuio até chegar no

fim. Era o caldeireiro que fazia esse trabalho. Aí, ia cozinhar o **mestre de açúcar.**” (Pernambuco); “O homem que sabia ver o ponto de açúcar se chamava **engenheiro. Engenheiro** mesmo, era o que se usava aqui. Engenheiro é mais quem trabalha na moenda do engenho. A palavra certa é **tacheiro**. Quem trabalha fazendo o açúcar é **tacheiro.**”(Minas Gerais); “O trabalhador que faz o açúcar é o **açucareiro**, a rapadura é o rapadureiro e tem meladeiro, que faz o melado. **Açucareiro** faz o açúcar.” (Rio Grande do Sul)

Rapadura é uma forma derivada do verbo *rapar* com o sufixo *-(d)ura* que denomina os restos de mel caramelizados que se rapam das caldeiras e das tachas, depois de retirar o mel concentrado no ponto de açúcar, sendo usados como rebuçados ou para misturar com água. A primeira atestação do termo *rapadura* surge na documentação histórica madeirense em 1523 e, nas Canárias, em 1531, permitindo-nos antecipar as primeiras datações anteriores da palavra na Língua Portuguesa, uma vez que o termo *rapadura* terá surgido na ilha da Madeira e não no Brasil. No Nordeste brasileiro, o termo adquire uma nova aceção, denominando os tijolos de açúcar não purgado com as mesmas propriedades do açúcar mascavado. Assim, a *rapadura* deixa de ser um subproduto do açúcar, apresentando as qualidades do açúcar mascavo ou açúcar integral com mel, caixeado em formas de madeira ou ladrilhos. Na documentação oral contemporânea, em Cabo Verde, documentámos as denominações: *raspadura de cobre, raspa, caramelos de mel, açúcar di cobre, cocorota di mel, cocorota di açúcar, caravelha*, com a variante *carasveja, raspadura do tacho e çucrinha; caramele (do mel), cocorota (cacarota) e borra de panela*, em S. Tomé; *rapa e mel de rapa*, no Brasil.

Cabo Verde: “**Raspadura de cobre é a raspa, é caramelos de mel. Açúcar di cobre é cocorota di mel, cocorota di açúcar, é caravelha, carasveja.**” (Santiago); “Tem a **raspadura do tacho, a raspa, é çucrinha.**” (Santo Antão)

S. Tomé e Príncipe: “O **caramelo** é pa crianças, tirado do fundo do tambor do mel. **Rapadura** é aquele **caramelo do mel**.” (S. Tomé); “Tira primera que dá criança e quando tira segunda mel fora não fica nada, panela fica limpo. Se a gente ta fazer açúcar, o fundo de panela fica, chama **borra de panela** ou **cocorota**. **Rapadura** já é criança que vai tirar pa comer. **Rapadura** é centro de panela, quando tira açúcar ou tira mel, fica **borra**, **cocorota**, pa criança ou rapa(z).” (S. Tomé); “No fundo de caldeira é **cocorota**, resto no fundo de tacho, raspa, rapa pa comer.” (S. Tomé); “**Rapadura** é **cacarota** que fica na fundo de tacho de mel.” (S. Tomé); “**Rapadura** é do açúcar, é resto, **cocorota**, fundo de panela. (S. Tomé)

Brasil: “Chamava **rapa**, o que rapavam pa comer. Metia a faca nas paredes do batedor. Aí, nas paredes criava o mel, passava a faca assim. Aí, caía aqueles pedaço assim, fino, enxugava e ficava duro como a rapadura. Chamavam **rapa** e tiravam do batedor. Tirava muito pedaço pa comer e levava pa casa pa fazer café. Eu pegava o **mel de rapa** pa levar pa casa.” (Pernambuco)

Como observado, no Brasil, o termo **rapadura**, além do seu significado primitivo, designa o açúcar com mel, cristalizado em moldes quadrados de madeira, simples ou com amendoim, coco, gengibre, limão e outras frutas. Atualmente, o termo *rapadura* já não ocorre na ilha da Madeira, enquanto nas Canárias é corrente em La Palma, denominando um doce típico desta ilha, enquanto o termo *panela* remete para a Venezuela e para o Brasil.

Canárias: “Cuando queda poco azúcar, se calienta, se pone en unos moldes y vay saliendo en una **panela**. Al enformar la miel, como tiene mucho grado, se forma como se fuera **rapadura**, como se fuera barras de torón, pero no se hace aquí, viene de Venezuela y Brasil.” (La Palma); “En una ocasión, hemos traído **panela**, que es lo mismo pero concentrado, de Venezuela y de Brasil. El problema es que siempre la gente te quiere meter por el medio melaza, mesclar con melaza.” (La Palma)

Brasil: “A produção de **rapadura** já foi um meio de vida que sustentou essa região. A **rapadura** substitui a carne. O sertanejo comendo **rapadura** com feijão, ele está alimentado pa trabalhar, porque a **rapadura** substitui a carne.” (Paraíba); “Ali trabalham dois que é quem mexe o mel, até transformar na **rapadura** e enche as peças de **rapadura** que são essas forma. Quando, às vezes, a **rapadura** não está boa de açúcar, ela mela e pega aqui. Então, ele tem que bater pa cair a **rapadura** das forma. Faz **rapadura** puxa e **rapadura** com mistura de amendoim, com coco, com goiaba, isso aí bota o que quiser. Eu só faço pura. Quando eu faço com mistura, é por encomenda.” (Paraíba); “Mexe pa fazer a **rapadura**, no caso pa fazer a **rapadura** leva pa gamela. A gente faz a **rapadura** misturada: mamão com coco, coco com leite, pa vender. Aqui tem a **rapadura**, batida, com amendoim, coco com leite e mamão com coco. Isso é a **rapadura** pura e a **rapadurinha**. **Rapadura** pura é pura mesmo do caldo de cana sem ingredientes. **Rapadurinha** é a mesma **rapadura** pura com forminhas mais pequenas. **Rapadura**, a gente quebra ela pa comer somente. Pode derreter no fogo com água e pode fazer doce com **rapadura**, pra fazer biscoito, no café...” (Pernambuco); “E aqui a gente tem **rapadurinha**. A **rapadurinha** a gente coloca aí o sabor. Essa aí é gengibre. Tem abacaxi, coco, tem goiaba, tem tangerina, e aqui é com amendoim.” (Baía); “**Rapadura** de limão, a gente põe a casquinha do limão, na hora que ela tá fazendo, no fogo.” (Minas Gerais); “Fazia **rapadura** de amendoim, fazia **rapadura** de mamão, fazia **rapadura** de abóbora, goiaba, cenoura, beterraba. É **rapadura de amendoim** que é o **pé de moleque**. Só que é um pouquinho diferente. O **pé de moleque** leva um pouco mais de amendoim e a **rapadura** um pouco menos. A **rapadura de coco**, o processo dela é igual, só que daí põe o coco. A **cocada** tem mais coco.” (Rio Grande do Sul)

A **rapadura**, enquanto doce típico da ilha de La Palma, nas Canárias, é feita com mel de cana e diferentes ingredientes, num molde pequeno, apresentando a forma cônica das antigas formas de açúcar. A *rapadura de gofio*, feita de uma mistura de *gofio* de trigo e de mel de cana com amêndoas tostadas, é a mais típica. Já existem outras *rapaduras* confeccionadas com diferentes ingredientes: açúcar, leite, ovo e chocolate.

Canárias: “La **rapadura** hecha con miel de caña la hacen todo el año. La **rapadura** era hecha de miel de caña y azúcar moreno. La **rapadura** se hace en un molde de barro. Hay molduras de **rapadura** más grandes y más pequeñas. La **rapadura** tradicional es hecha con gofio y miel de caña.” (La Palma); “Las tres **rapaduras** clásicas son de gofio, de miel y de almendra, con trocitos de almendra. La **rapadura de miel** tiene un punto muy interesante con limón.” (La Palma)



Forminhas de rapadura
Museu da ilha de La Palma, Canárias



Forminhas de rapadura
Museu da ilha de La Palma, Canárias



Rapadura, doce Típico da ilha de La Palma, Canárias

© Naidea Nunes Nunes

No Brasil, a **rapadura** é tão importante que existem muitas variedades deste produto. A chamada **rapadura batida**, termo complexo (N+Adj), designa um tipo de rapadura menos consistente e de cor mais clara por ser batida, temperada com ervas aromáticas, como erva-doce ou cravo-da-Índia.

Brasil: “A **rapadura batida**, a pessoa chega aqui, se for um comerciante e me pedir ou encomendar, eu mando fazer, aquilo é só botar o tempero e bater. (Paraíba); Já pra fazer a **rapadura batida**, já engrossa mais, o ponto já é mais avançado. A **batida** é colocado... é igual ao alfenim. Quando chega o ponto na trempe, o ponto um pouco forte, aí a gente coloca na pia de aço inox, aquela pia lá, aonde a gente vai colocar cravo, canela, erva doce e a gente vai bater o mel. Quando bate o mel, aí coloca na forma, rapidamente, ali, dentro de um minuto, ela já coalha, já pode retirar da forma, por isso chama **batida**. Na **batida**, o mel é batido em porções... a **rapadura batida** é batida em porções.” (Pernambuco); “Essa é **rapadura batida** mesmo. É bater até o ponto de açúcar. A **rapadura batida**, na tacha, tira no ponto do açúcar, pa ficar mais macia.” (Baía)

No Brasil, a **rapadura dura**, termo complexo (N+Adj), dá nome ao tipo de rapadura muito dura, com os sinónimos: *puxa*, *rapadura puxa* e *quebra-queixo*.

Brasil: “**Rapadura dura** pra conservar, pra não haver mofo, porque se você colocar ela em ponto mais brando, como a gente chama, ela vai mofar, ela vai perder, vai azedar. Se você tirar o ponto mais forte, ela fica um ano sem problema nenhum. A **rapadura dura** é um ponto mais apertado. A mais mole, quando quer fazer rapadura mole, é mais macia, é só deixar o ponto mais brando.” (Minas Gerais); “Ela, quando tá quase pronta, ela faz um fio. A gente pega nela, ela faz um fiozinho. É **puxa**. Tem a **puxa** e tem a puxa-puxa. A puxa-puxa são aquelas compridinha, que são embaladinha. A **puxa** é dura, só batendo com o martelo pa quebrar. É **quebra-queixo**, como eles dizem. A **rapadura puxa** é um ponto mais concentrado, a puxa-puxa é mais mole, mais líquido.” (Rio Grande do Sul); “Essa **rapadura** aqui deu mais **puxa**, ela é macenta, mas não é tanto que nem essa aqui. Mas essa **rapadura** aqui é gostosa. Tem gente que gosta mais dessa **puxa**, já tem gente que não gosta muito, que gosta dessa aqui mais macenta, mais enxuta. Se apertar mais um pouquinho, aí ele dá mais **puxa**.” (Rio Grande do Sul)

Por sua vez, a **rapadura serenta**, termo complexo (N+Adj), corresponde ao tipo de rapadura mole, com o sinónimo *puxa*, no Brasil.

Brasil: “Essa **rapadura** nossa aqui se chama **rapadura tradicional**, que é a **rapadura** de setenta, oitenta anos atrás. Tem rapadura puxa. Ela fica nesse tempore. Ela não é aquela **rapadura** seca que precisa raspar com uma faca. A gente pode usar ela pa chupar. Toda a **rapadura** que faço é **rapadura serenta**. Aqui, a gente chama **rapadura tradicional serenta**, pra não chamar puxa, porque a rapadura puxa, o pessoal estava exigindo muito da gente, e a gente não teve condições de suprir a freguesia com rapadura puxa. Ela, depois de feita, ela derretia.” (Baía); “**Rapadura serenta**, a gente fala aqui, quando o ponto não é bom e quando a cana não é bem doce. Dá uma **rapadura serenta**, a gente fala **rapadura serenta**. É mais mole, mas é gostosa.” (Minas Gerais); “**Rapadura serenta**, ela fica grudando na mão da gente. A **rapadura serenta** com a humidade ela fica derretendo. **Puxa** pa mim é a **rapadura serenta**, que ela fica mais puxenta. Serenta é a cana ruim que dá **rapadura serenta**. Não dá ponto, fica queimada.” (Minas Gerais)

Através da terminologia translocal da cultura açucareira no Atlântico, podemos constatar que, na formação dos termos técnicos do vocabulário desta chamada língua de especialidade, há um claro predomínio dos nomes simples como *engenho* e principalmente dos nomes complexos: nomes com adjetivos, como *açúcar branco* e *açúcar mascavo*; e nomes mais preposição mais nome, como *açúcar de mel* e *mestre de açúcar*. Quanto à origem das palavras, nesta pequena amostra da terminologia açucareira, observamos a ocorrência de termos de origem árabe, por exemplo *alfenim*, de origem greco-latina com formas hispano-moçárabes, como *trapiche*, e termos de origem portuguesa, como *açúcar de panela* e *rapadura*, que terão surgido na Madeira. Estes termos, como podemos verificar, transitam entre regiões, graças aos contactos interlinguísticos e interculturais, que caracterizam a translocalidade da cultura açucareira no Atlântico, tendo a cidade do Funchal como epicentro.

Referências:

CABRÉ, Maria Teresa (1993), *La terminología. Teoría, metodología, aplicaciones*, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries.

NUNES, Naidea Nunes (2003), *Palavras doces. Terminologia e tecnologia históricas e actuais da cultura açucareira do Mediterrâneo ao Atlântico*, Governo Regional da Madeira: Secretaria Regional do Turismo e Cultura, Centro de Estudos de História do Atlântico.

NUNES, Naidea Nunes (2010), *Outras Palavras Doces. Glossário Comparativo da Atual Terminologia Açucareira no Atlântico: Madeira, Canárias, Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe e Brasil (com referências à Venezuela e à Colômbia)*, Região Autónoma da Madeira: Centro de Estudos de História do Atlântico.

NUNES, Naidea Nunes (2016), "A Cultura Açucareira e a Alimentação: Património Linguístico e Cultural Comum das ilhas Atlânticas e do Brasil", Joaquim Pinheiro e Carmen Soares (coord.), *Patrimónios Alimentares de Aquém e Além-Mar*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 239-264.

Naidea Nunes Nunes

Professora Auxiliar da Faculdade de Artes e Humanidades da Universidade da Madeira e investigadora quer no Centro de Linguística da Universidade de Lisboa (CLUL), integrando a equipa da Linha de Investigação "Dialetoлогия e Diacronia", quer no Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais da Universidade da Madeira (UMa-CIERL). Tem doutoramento em Linguística Românica pela Universidade da Madeira (2002) e pós-doutoramento em Ciências da Linguagem e Linguística Aplicada pelo Instituto Universitário de Linguística Aplicada (IULA) da Universidade Pompeu Fabra de Barcelona (Espanha). É Mestre em Linguística Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (1996) e Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas (variante de Português/Francês) pela mesma Universidade (1993). Publicou vários estudos e ensaios na área da Linguística, sobretudo direccionados para o conhecimento do léxico, e participa regularmente em colóquios e revistas científicas nacionais e internacionais. Da sua bibliografia destacam-se os seguintes livros: *Antroponímia primitiva da Madeira (séculos XV e XVI) e Repertório onomástico histórico da Madeira*, em coautoria com Dieter Kremer (1999); *Palavras Doces. Terminologia e tecnologia históricas e atuais da cultura açucareira: do Mediterrâneo ao Atlântico*, (2003) e *Outras Palavras Doces. Dicionário comparativo da atual terminologia açucareira no Atlântico: Madeira, Canárias, Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe, Brasil, Venezuela e Colômbia* (2010). As suas principais áreas de interesse e de investigação são: Dialetoлогия e Diacronia; Onomástica, Léxico e Terminologia; Sociolinguística, Regionalismos e Cultura Tradicional (Regional e Popular) e a Língua nas Mobilidades e na Diáspora.

dois poemas

DALILA TELES VERAS



[fotografia de família de dalila teles veras]

preparativos

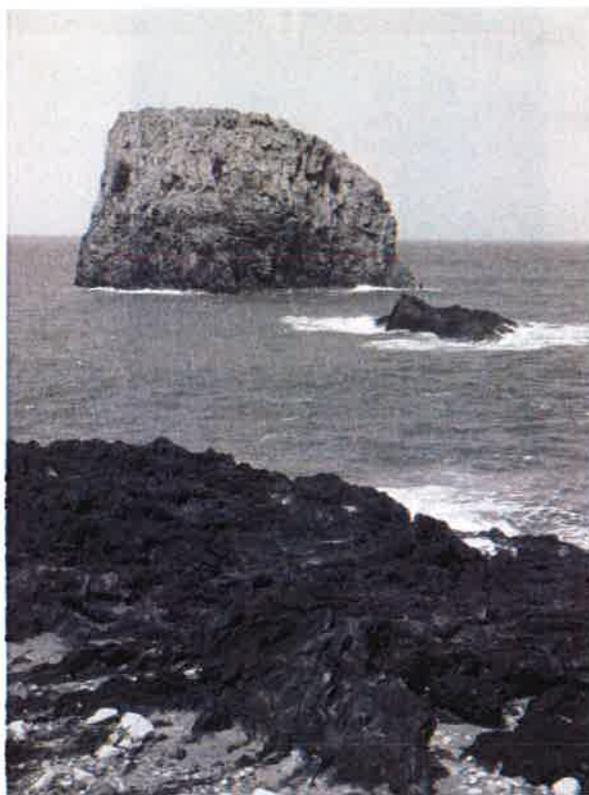
As duas margens da certeza incerta

Teriam de se unir!

Miguel Torga

primeiro
a carta de chamada
(obrigatória para entrada
no brasil)
depois, a venda da casa
dos móveis
da própria história

antes da partida
uma foto no estúdio
vicentes (memento)
alento para romper
a líquida fronteira
entre a ilha que se foi
e o continente enunciado



© dalila teles veras

dualidade

e as pátrias não eram como agora o sítio onde se morre

Ruy Belo

âncora fincada
fundem-se os fados
e seus cantores
(maxs-caetanos)

amálias- bethâneas)
baralham-se os personagens
(jacintos-macunaímas
marias eduardas-capitus)
misturam-se os sabores

a gramática diz
desdiz a práxis
?
ênclise ou próclise
acento agudo ou tônico
?

a pátria
não mais a língua
diáspora

na impossibilidade
do retorno
sincreticamente
abrasileirar

dalila teles veras (2015), *solidões da memória*,
São Paulo: Dobra Editorial/Alpharrabio Edições.

dalila teles veras

Nome literário de Dalila Isabel Agrela Teles Veras, natural da Ilha da Madeira, Portugal (1946). Reside no Brasil desde os 11 anos de idade. Publicou inúmeros livros nos gêneros poesia, crônica e ensaio, dos quais se destacam: *SETENTA anos, poemas, leitores* (São Paulo, 2016), uma coletânea de poemas escolhidos por 70 amigos/leitores, em celebração aos 70 anos de vida da autora; *solidões da memória* (São Paulo, 2015); *Estranhas formas de Vida* (São Paulo, 2013); *Diuturnos* (São Paulo, 2013), diário literário; *Retratos Falhados* (São Paulo, 2008); *À Janela dos Dias – poesia quase toda* (São Paulo, 2002), livro que marca os seus 20 anos de publicação literária; *As Artes do Ofício* (São Paulo, 2000), crônicas; *Minudências* (São Paulo, 2000), diário literário; *A Vida Crônica* (São Paulo, 1999), crônicas Para além de autora literária, dalila teles veras foi co-fundadora do Grupo Livrespaço de

Poesia (1983-1994), grupo literário de intensa atuação na divulgação da poesia brasileira e que, entre outras publicações, editou a revista literária *Livrespaço* de circulação nacional. É também editora e animadora cultural, dirigindo, desde 1992, a Livraria e Espaço Cultural *Alpharrabio*, com sede em Santo André, referência cultural na região do Grande ABC, em São Paulo

“Língua Portuguesa, Literatura e Cultura Madeirenses”. Testemunho da Experiência do Curso Intensivo de Verão para Lusodescendentes na Universidade da Madeira

IDALINA CAMACHO e NAIDEA NUNES NUNES



© Naidea Nunes Nunes

O Curso Intensivo de Verão para Lusodescendentes, “Língua Portuguesa, Literatura e Cultura Madeirenses”, da Faculdade de Artes e Humanidades (FAH) da Universidade da Madeira (UMa), resulta de uma parceria com o Governo Regional, através do Centro das Comunidades Madeirenses e Migrações (CCMM), neste momento, sob a tutela da Secretaria Regional da Educação (SRE).

Destina-se, como o próprio nome o indica, a lusodescendentes, filhos de madeirenses emigrados ou aos próprios emigrantes de primeira geração, que queiram aperfeiçoar os seus conhecimentos em matéria de Língua Portuguesa, (re)descobrir a cultura madeirense, nomeadamente a sua literatura, as suas tradições musicais, étnicas e visitar *in loco* alguns dos lugares mais emblemáticos da ilha da Madeira. O objetivo assumido publicamente é “aperfeiçoar a língua e procurar as suas origens”, lê-se na nota de divulgação do curso, na página oficial *online* do CCMM. No final do curso, os alunos têm direito a um certificado comprovativo da frequência do mesmo.

O documento que rege o Curso Intensivo de Verão para Lusodescendentes é o Protocolo de Colaboração entre a Secretaria Regional dos Assuntos Parlamentares e Europeus (SRAPE) e a UMa, datado de 27 de janeiro de 2016 e que substitui o anterior Protocolo de Cooperação entre a Secretaria Regional da Cultura Turismo e Transportes (SRCTT) e a UMa, datado de 26 de junho de 2013. Os dois documentos foram alvo, respetivamente, de um protocolo adicional n.º 1, com o objetivo específico de estabelecer as formas de cooperação entre as duas entidades signatárias.

No documento de 2013, a Cláusula Primeira _ Âmbito _ diz respeito, exclusivamente, ao curso e nele são definidos as formas de cooperação, os direitos e as obrigações das entidades envolvidas e os termos da vigência, alteração e denúncia do protocolo. Os custos do curso são suportados pelas entidades parceiras, à exceção do seguro de acidentes pessoais, obrigatório nestes casos, que é suportado pelos alunos. Os interessados custeiam a viagem e o alojamento. Como opção de alojamento, os interessados podem usufruir das instalações da Residência Universitária ou de Pousadas de Juventude, sob a tutela do Governo Regional, com custos reduzidos.

O programa do curso

Consta do programa aulas de Português Língua Não Materna e visitas de estudo a vários lugares de interesse cultural e turístico, como associações recreativas, núcleos museológicos, jardins temáticos, entre outros. Nas quatro primeiras edições, constavam ainda vários seminários versando sobre tópicos de índole linguística e cultural.

Das visitas de estudo, destacamos uma visita guiada à residência oficial da Presidência do Governo Regional e audiência com o Senhor Presidente do Governo Regional, bem como uma visita ao Palácio de S. Lourenço e a receção de boas-vindas aos alunos, dadas pelo Representante da República, como demonstração do apreço e carinho atribuído ao curso pelas entidades governamentais.

De entre as várias atividades do plano do curso destacam-se as visitas aos museus e núcleos museológicos da Região (Universo de Memórias de João Carlos Abreu, Núcleo Museológico do Açúcar, Núcleo Museológico do Instituto do Vinho, do Bordado e do Artesanato da Madeira, Teatro Municipal Baltazar Dias,...). Todos eles despertaram grande interesse junto de miúdos e graúdos, mas foi na música tradicional, através da Associação Musical e Cultural Xarabanda e do Núcleo Museológico de Arte Popular da Boa Nova, no Centro Cívico de Santa Maria Maior, que vimos sobressair no olhar o deslumbramento ao reconhecerem certas sonoridades que lhes são familiares. O mesmo efeito descobrimos ao tomarem conhecimento do projeto *Nona Ilha. Memória Das Gentes que Fazem a História da Madeira* do Centro de Estudos de História do Atlântico (CEHA), que recolhe os relatos das histórias de vida dos emigrantes madeirenses e seus descendentes. Era ver a surpresa nos seus rostos ao perceberem que alguém queria ouvi-los e registar as histórias das suas famílias e as suas vivências, para depois contá-las, com o mesmo interesse com que se contam as histórias cavalheirescas e nobiliárias. Sentimos recrudescer aquele nó na garganta ao descobrirem no Arquivo Regional da Madeira o nome daquele antepassado mais longínquo, que até a memória dos

mais velhos já havia esquecido, e que agora estava ali documentado à sua frente e que podia ser levado como prova desta peregrinação ao mais recôndito dos seus veios.

Ao visitarmos alguns espaços empresariais (Empresa Insular de Moinhos, ACIN no futuro Brava Valley, Empresa de Cervejas da Madeira,...) surgiram ideias de também fazer *emigrar* o que de bom temos. E foram os mais novos a quererem escrever contactos e a acalentarem esperanças de estabelecer pontes entre este torrão-natal e o país de acolhimento. E a querer levar além-fronteiras a *brisa* dos nossos produtos. Seja para “enganarem a saudade” dos que por lá ficaram, seja por descortinarem uma oportunidade de negócio.

Os participantes

Em 2013, contabilizámos 19 alunos inscritos, com média de idade a rondar os 26 anos e 16 alunos concluíram o curso. Em 2014, inicialmente havia 23 inscritos, com idade média a rondar os 32 anos. Concluíram o curso 15 alunos. Em 2015, contabilizámos 15 inscritos. A média de idades rondava os 32 anos e não houve desistências ao longo do curso. Em 2016, manifestaram interesse em frequentar o curso 23 alunos. Frequentaram as atividades 14 alunos. A média de idades rondou os 31 anos. Em 2017, inscreveram-se 25 alunos e frequentaram o curso 20 alunos. A média aritmética de idades dos que frequentaram situou-se nos 37, 9 anos.

Quanto aos locais de proveniência destes alunos, inicialmente cingia-se à Venezuela, Brasil e Canadá. Ao longo dos anos, foi-se alastrando também à Europa (Espanha, Reino Unido, França, Bélgica e Itália) e, em 2016, tivemos uma representação da Austrália (3 alunos).

Em 2017, muito provavelmente devido à situação vivida na Venezuela, registámos 17 alunos naturais da Venezuela (um deles a viver atualmente em Espanha); 1 aluno ainda nascido na Madeira (emigrado aos 6 anos para a Venezuela, onde permaneceu durante 45 anos); 1 colombiano (lusodescendente por parte dos

avós maternos, casado com uma venezuelana lusodescendente); uma brasileira (natural de São Paulo). Com dupla nacionalidade, tivemos treze alunos, que adquiriram a nacionalidade portuguesa por via paterna (12) e por via do casamento (1). Um é português por naturalidade e os outros (6) encontram-se em processo de obtenção da nacionalidade portuguesa (dos quais dois são descendentes diretos de portugueses e quatro são casados com lusodescendentes).

A avaliação do curso

A esmagadora maioria dos participantes manifesta uma efetiva e afetiva ligação à terra dos seus antepassados, atendendo ao número de alunos que declararam terem ainda familiares diretos na Região, acresce o facto de optarem por ficar alojados junto deles e, não menos importante, o facto de atravessarem todo um oceano “à descoberta das suas origens”.

Da análise feita aos Questionários para Avaliação do Curso, constata-se uma satisfação generalizada por parte dos alunos por poderem experienciar a aprendizagem da Língua Portuguesa em contexto de imersão linguística e pelo facto de lhes ser dada a possibilidade de visitar lugares, para muitos deles desconhecidos, representativos da cultura Madeirense. Reconhecem a mais-valia da aprendizagem formal da Língua que herdaram dos seus pais, nomeadamente através do tratamento explícito da gramática. Nem todos os falantes de Língua de Herança (LH) têm o mesmo nível de proficiência e a muitos deles falta-lhes o ensino formal da língua, daí que muitos solicitem a divisão da turma em subgrupos, consoante o nível de conhecimentos da língua, o que se tem tornado inviável, dadas as características do curso.

O conceito de Língua de Herança

Une-os o desejo de (re)descobrir as suas raízes madeirenses, as tradições, hábitos e costumes locais, e a possibilidade de aprofundar os seus conhecimentos

em matéria da língua que herdaram dos seus antepassados – o Português Língua de Herança (PLH). Sim, a língua também se herda. Uma herança que representa um vínculo com o passado e os põe no encaço de algo que lhes modelou o semblante, a personalidade e até a expressividade. Em alguns casos, é possível ainda reconhecer no seu modo de falar as marcas dos diferentes lugares de onde partiram os seus ancestrais, pois adquiriram estes traços ainda no berço, quando aqueles se serviam da língua de Camões para os embalar e os iniciar nas primeiras palavras.

A grande maioria mantém contacto com os familiares que ficaram na Madeira, embora residualmente, também encontremos aqueles cuja convivência com os da terra já se perdeu. São estes últimos os que mais se embrenham na busca de informações que lhes permitam reconstruir toda uma história de vida: de onde vieram, quem foram, como viviam os seus ascendentes, no fundo, qual a sua identidade cultural. Este interesse é forte o bastante para os fazer atravessar um oceano de obstáculos e ocuparem-se durante todo um mês numa intensa formação com atividades, ora de índole cultural em vários pontos da ilha, ora em contexto de sala de aula.

A Língua Portuguesa é uma Herança que no passado seguiu a expansão do império “la langue est compagne de l’empire, elle le suit dans ses expansions” (NEBRIDJA, *apud* CALVET, 2002: 169) e no presente continua a seguir a sua diáspora. Tende a passar para as gerações seguintes e, como todas as heranças, é valorizada, mais por aquilo que representa, que pela sua utilidade. Do ponto de vista da proficiência linguística, estudos mostram que:

os falantes de LH [Língua de Herança] adquiriram a sua L1 num contexto naturalístico; possuem conhecimentos implícitos da gramática da L1; a aquisição da L1 foi interrompida pela aquisição da língua dominante e a frequência de *input* e situações de *output* na L2 tornaram-se mais abundantes; receberam instrução formal na L2 e a aquisição apenas naturalística da L1, entre outros. Todos estes e outros fatores fazem do falante/aprendente de LH

um “L1/L2 *user* como Valdés (2005) defende usar como sinónimo de aprendiz de LH. (SOARES, 2012: 41).

É esta herança linguística e também cultural que importa defender e preservar. Este curso denota características de uma Política de Língua que comporta a valorização da Língua Portuguesa como instrumento de aproximação entre os povos, nomeadamente, por criar vínculos muito fortes entre os descendentes dos madeirenses dispersos pelo mundo e os locais e à terra que os viu partir outrora. Política de Língua é a ideologia que determinará as decisões referentes às relações entre as línguas e a sociedade. A língua apresenta-se como **língua de unificação**: não deve separar, mas antes unir e aproximar. (CALVET, 2002: 201).

Do mesmo modo, vimos aqueles que regressam à terra no entardecer das suas vidas, escolherem este cantinho para aqui disfrutarem da serenidade das pessoas, do clima e do conforto das memórias dos seus ascendentes. É o caso de uma Britânica, natural das Granadinas, bisneta de madeirense, que escolheu o Monte para sua residência permanente, replicando as inúmeras narrativas de conterrâneos seus que em tempos diferentes, e quiçá, por motivos também diferentes, se quedaram por estas paragens até aos seus derradeiros dias, enriquecendo-nos enquanto ilhéus.

É este pulsar madeirense que se sente no Curso Intensivo de Verão para Lusodescendentes. Não são estrangeiros que por cá passam. São filhos da terra. Amam cada pormenor, cada recanto, cada paragem ou remanso, tanto ou mais do que aqueles que cá nasceram. São da terra, são do povo, são madeirenses. Corre-lhes nas veias, não só o sangue, mas também o sentir da terra, da montanha, do mar. E esse enorme mar fica mais pequeno quando daqui voltam a sair.

Referências

CALVET, Louis-Jean, (2002), *Le Marché aux Langues – Essai de politologie linguistique sur la mondialisation*, Paris: Plon.

COOPER, Robert L., (1989), *Language Planning And Social Change*, Cambridge: Cambridge University Press.

SOARES, S. M. de C. C. Duarte, (2012), *Português Língua de Herança: Da Teoria à Prática* (Tese de mestrado), Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Apêndice 1 - Caracterização sociolinguística dos alunos

Proveniência	2013	2014	2015	2016	2017
Venezuela	4	12	9	7	18
Trindade e Tobago		3	3		
Jersey		2			
Brasil	3	2	2	1	1
Ucrânia		1			
Itália		1			
França		1			
Espanha		1			
São Vicente e Granadinas			1		
Canadá	5				
USA				1	
Austrália				3	
Bélgica				1	
Antígua e Barbados				1	
Colômbia					1

Sem informação	7				
Totais	19	23	15	14	20

Níveis de proficiência	2013	2014	2015	2016	2017
Elementar	8	12	2	5	3
Intermédio	8	4	10	11	15
Avançado	3	5	3	1	2
Sem informação		3		2	
Totais	19	23	15	19	20

Com familiares na RAM	2013	2014	2015	2016	2017
Sim	16	11	8	14	20
Não	3	5	4		
Não sabe ou não responde		7	3		
Totais	19	23	15	14	20

Idades	2013	2014	2015	2016	2017
Entre 16 e 19	1	2	2	2	2
Entre 20 a 29	14	3	4	6	5
Entre 30 a 39	3	4	5	3	4
Entre 40 a 49	1	-	3	-	5
Entre 50 a 59		3	-	2	3
60 ou mais			1	1	1

Sem informação		11			
Média	26	32	32	31	37,9

Idalina Camacho

Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas – Variante de Estudos Portugueses e Franceses, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; CAP - Formação de Formadores – Didática do Português para Fins Específicos, Especialização em Formação de Português para Estrangeiros (Certificado EDF n.º 4280/06 DRFP); Pós-graduação em Supervisão Pedagógica e Formação de Professores, pela Escola Superior de Educação Almeida Garrett. Fez a parte curricular do Mestrado em Português Língua Não Materna e está a elaborar, presentemente, a dissertação. Docente do Quadro da Escola Básica do 2º e 3º Ciclos Dr. Eduardo Brazão de Castro – Funchal, do grupo de recrutamento 320 – Língua Francesa e Português. Docente de Língua Francesa e Portuguesa, no 3º ciclo e ensino secundário, desde 1990. Formadora de Português para fins específicos, nomeadamente Português Língua Não Materna e Cultura, Língua e Comunicação. Orientadora de Estágio Pedagógico. Delegada à profissionalização. Delegada de grupo disciplinar. Vice-presidente de órgão de gestão, entre outros cargos. Presentemente, exerce funções docentes, na UMa, como professora de Português Língua Não Materna no Curso Livre de Português Língua Não Materna. As suas áreas de interesse e investigação são: Leitura, Teatro, (Trans) disciplinaridade e Linguística.

Naidea Nunes Nunes

Professora Auxiliar da Faculdade de Artes e Humanidades da Universidade da Madeira e investigadora quer no Centro de Linguística da Universidade de Lisboa (CLUL), integrando a equipa da Linha de Investigação “Dialetoлогия e Diacronia”, quer no Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais da Universidade da Madeira (UMa-CIERL). Tem doutoramento em Linguística Românica pela Universidade da Madeira (2002) e pós-doutoramento em Ciências da Linguagem e Linguística Aplicada pelo Instituto Universitário de Linguística Aplicada (IULA) da Universidade Pompeu Fabra de Barcelona (Espanha). É Mestre em Linguística Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (1996) e Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas (variante de Português/Francês) pela mesma Universidade (1993). Publicou vários estudos e ensaios na área da Linguística, sobretudo direccionados para o conhecimento do léxico, e participa regularmente em colóquios e revistas científicas nacionais e internacionais. Da sua bibliografia destacam-se os seguintes livros: *Antroponímia primitiva da Madeira (séculos XV e XVI) e Repertório onomástico histórico da Madeira*, em coautoria com Dieter Kremer (1999); *Palavras Doces. Terminologia e tecnologia históricas e atuais da cultura açucareira: do Mediterrâneo ao Atlântico*, (2003) e *Outras Palavras Doces. Dicionário comparativo da atual terminologia açucareira no Atlântico: Madeira, Canárias, Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe, Brasil, Venezuela e Colômbia* (2010). As suas principais áreas de interesse e de investigação são: Dialetoлогия e Diacronia; Onomástica, Léxico e Terminologia; Sociolinguística, Regionalismos e Cultura Tradicional (Regional e Popular) e a Língua nas Mobilidades e na Diáspora.

Nota Breve sobre o Projecto 'Vértice: em Legítima Defesa'

MARCELINO DE CASTRO*

Director da Revista *Islenha*



... a linguagem, quando a apreendemos na sua verdade, aspira à sua condição de música...

G. Steiner

As relações entre texto (poesia e outras formulações) e música são ancestrais, de um ponto de vista da antropologia, sem que com isso se consiga sequer definir a amplitude cronológica dessa antiguidade, pois que ela se prende a difíceis questões ligadas à aquisição e desenvolvimento da linguagem humana. E estamos ainda longe de perceber essas remotíssimas interligações que, na antropologia da evolução cultural, responderam à premência da comunicação, às práticas mágicas e religiosas, à expressividade artística e bem assim à necessidade e vantagem da salvaguarda da tradição e da cultura, em tempos de resto muito

anteriores à invenção da escrita como tecnologia de fixação e de transmissão de saberes.

A oralidade, pelo menos a partir de certa altura, passou a subentender texto articulado; e o texto em formulário, versejado, é uma forma ancestral de conservação e transmissão da tradição, ou seja, de tudo o que uma dada sociedade, em fase anterior à escrita, pretendia passar à geração seguinte.¹

Na História da Cultura Ocidental, de que tenhamos consciência histórica, podemos remontar aos Poemas Homéricos, quer à *Iliada* quer à *Odisseia*, visto estes textos, agora escritos, terem perdurado oralmente durante séculos, tendo em conta sempre um locutor, aedo e ou rapsodo,² face a um auditório e a um público, e com acompanhamento de instrumento musical (a phorminx/fórminx) e, portanto, também de música. Provavelmente compostos por volta do séc. VIII a. C., os Poemas Homéricos resultam de uma longa tradição oral que retomava assuntos, temas e motivos da sociedade micénica (1550-1100 a. C.) e da chamada Idade das Trevas (de c. de 1100 a. C. ao séc. VIII a. C.). O *epos* homérico, exemplificando o canto heróico (*epos* heróico), não exauria o género por inteiro, visto haver um *epos* didáctico, representado primeiro por Hesíodo, principalmente pelo poema didáctico *Trabalhos e Dias*. A ambos os tipos de epopeia, os gregos deram grande importância e ainda hoje podemos olhar para o género épico como colhendo estas duas vertentes, quer a vertente heróica quer a vertente didáctica.

As epopeias homéricas eram pois cantadas e declamadas, com acompanhamento musical. De resto, estudiosos há que as consideram como sendo obras musicais, para além de serem obras poéticas, já que texto e música podem

¹ A etimologia da palavra 'verso' é esclarecedora quanto às origens tradicionais e aos objectivos e resultados da sua configuração e uso, visto o vocábulo provir do latim *versum*, que significava a volta que a charrua dava ao fim de cada sulco feito no campo que se pretendia cultivar; significou igualmente o sulco e, por fim, por metáfora, a linha da escrita e em concreto da escrita poética.

² Aedo vem de *aoidós* (gr), que significa cantor; o aedo compunha ao mesmo tempo que recitava ou cantava, acompanhado da fórminx; o rapsodo (do gr. *rapsoidós*, por sua vez de *raptô*, que significava coser; interligar, cosendo, etc.) simplesmente recitava versos aprendidos de cor, ligando partes e episódios. Na terminologia musical, rapsódia é ainda uma composição formada por partes de outras peças musicais; ou simplesmente uma peça derivada de várias composições tradicionais. Homero terá sido um aedo.

ser olhados em conjunto, como realidade orgânica, se tivermos em conta a métrica (hexâmetro dactílico), o ritmo e a melodia que o tipo de verso implica. Cantados e recitados sempre com acompanhamento musical, podiam ainda ser acompanhados de dança em reuniões sociais maiores ou menores, em festas e cerimónias religiosas ou em concursos literários.³

Nestes primórdios da Cultura Ocidental, pode mesmo falar-se numa certa união mítica e orgânica das artes (música, poesia, dança). Para a Hélade Antiga, a actividade desportiva, a música, as canções e bem assim a dança constituem idiosincrasias dos tempos de paz, manifestações sócio-comunitárias com que os gregos identificavam muita da *paideia* (educação) e do que depois se designou de cultura e até de civilização. De resto, a música grega ('música' vem de Musa e a palavra refere-se a tudo o que é presidido pelas Musas) é indissociável da palavra, dos textos e da dança.⁴ O ritmo é de resto o ponto de associação de ambas as realidades, e esta associação perpassou quase incólume por toda a nossa história cultural, pelo menos até ao século XIX.

Presente em todas as festividades públicas e privadas e em cerimoniais religiosos, a música, como se vê desde Homero, é parte importante da educação grega. Platão, na *República*, chega a considerar a literatura uma parte da música.⁵

A própria palavra lírica vem justamente da designação de um dos mais importantes instrumentos musicais presentes na cultura grega antiga, a lira (*lyra* que, segundo a tradição, teria sido inventada por Hermes). A poesia era 'lírica'

³ Festivais ou jogos eram grandes encontros patrocinados pela *pólis* (cidade-estado) por motivos cívicos, mas associados quase sempre a festividades religiosas. Estas festividades eram numerosas e combinavam actividades religiosas, culturais e desportivas. Os mais conhecidos eram os Jogos Olímpicos (provas atléticas); os jogos Ístmicos, que combinavam competições desportivas (atléticas) e um concurso musical; as Dionísias Urbanas e as Leneias (em Atenas), em que se realizavam concursos literários de tragédias e de comédias, etc.; e as Hiacíntias, em que se realizavam concursos de canto coral e de dança.

⁴ As Musas eram as divindades da música e da dança, da inspiração e do conhecimento, pois detinham a memória do passado (que foi o primeiro conhecimento). Na tradição mais recente, eram nove e filhas de Zeus e de Mnemósine (a Memória): Calíope (Poesia Épica); Clio (da História); Euterpe (da Música); Erato (da Poesia Lírica); Terpsícore (Poesia Lírica Coral, com dança); Melpómene (da Tragédia); Tália (da Comédia); Polímnia (dos Hinos aos Deuses e da Pantomima); e Urânia (da Astronomia).

⁵ *República*, 376e; em 425a, Platão defende o papel educativo da música.

porque predominantemente acompanhada de *lyra* ou de *aulós* (instrumento de sopro de dois tubos de madeira, osso ou cana, abertos nas extremidades e com orifícios e palhetas); de *bárbitos* (uma variedade da lira) e ou *kithara* (cítara). A designação que prevaleceu foi, porém, a de lírica, porque, justamente, o instrumento musical prevalecente era a lira. A poesia lírica, antes de ser identificada exclusivamente como poesia, no sentido moderno, era simplesmente a poesia cuja recitação ou canto era acompanhado de lira. A designação é vulgarmente atribuída aos alexandrinos (época da fase helenística da cultura grega, cujo principal centro de difusão foi a cidade de Alexandria, com a sua vasta biblioteca).

A lírica grega podia ser monódica (entoada por uma única voz) ou coral (entoada por um coro), esta última tendo formas variadas, de que o hino, o péan e o ditirambo constituem exemplos.

De um ponto de vista genético ou até ontológico, a associação da palavra à música terá tido um fundo religioso, visto o ritmo e a música enobrecerem, sacralizarem ou intensificarem preces ou fórmulas mágicas. A musicalização transforma um texto em música, fundindo palavras, ritmos, sons, significados e sentido.

Um dos mitos maiores desta fusão Poesia - Música é justamente representado pelo Mito de Orfeu (inventor da cítara). O lendário músico e poeta da Hélade, filho de Calíope e de Eagro (rei da Trácia), que aprendeu a arte da música com o próprio Apolo, deus da música, da medicina, da luz e da juventude. Por dirigir o coro das Musas, Apolo acaba por ficar associado também à poesia.

Com a arte musical, Orfeu encantava tudo e todos, até as sombras dos mortos (as almas), o próprio barqueiro Caronte (que transportava as almas dos defuntos à margem do outro mundo) e os deuses infernais, como o Hades e Perséfone. Tendo ido ao Hades (mundo da morte) a fim de recuperar sua esposa, que morrera picada por uma serpente, muito comovidos pela sua música, os deuses infernais devolvem a Eurídice a possibilidade de regressar à vida, mas na condição

de que Orfeu a precedesse na subida ao mundo dos vivos, sem olhar para trás. Alcançado pela dúvida, o poeta músico não resiste a olhar e Eurídice, desta forma, fica refém da morte e tem que regressar ao Hades...

O canto de Orfeu apaziguava tempestades, anulava o poder do canto das Sereias e submetia as feras ao poder da sua música e da sua poesia.

*

Esta vinculação da música aos textos e dos textos à música pode ser acompanhada ao longo dos séculos, desde a Grécia até ao presente. Ela passa da epopeia à lírica; da lírica à tragédia grega. Encontramo-la na Idade Média mais profunda, na poesia dos goliardos (canções em latim dos sécs. XI e XII), depois na poesia trovadoresca; redescobrimo-la na origem da ópera, nos sécs. XVI e XVII, não esquecendo que a ópera pretende, em suma, retomar a tradição do teatro grego, juntando texto a música. Não por acaso, as designações periodológicas da literatura ocidental (renascimento, classicismo, maneirismo, romantismo, etc.) apresentam significados próximos das fases análogas da música, ainda que não coincidam por cronologia. E a análise poderia aprofundar e incidir nas transições e na unidade total que a poesia simbolista, por exemplo, tentou conter e representar, fazendo com que o texto poético consiga exprimir musicalmente sensações e estados de alma, com o intuito de alcançar essa unidade primordial, atingindo a música ou o estado musical pelo simples recurso às palavras e respectivo poder de evocação.

Tudo isto indica certamente analogias e proximidade ou paralelismo de origem e de evolução, na literatura e bem assim na história da música ocidental. Ainda hoje, a poesia se quer muitas vezes musical e a música se quer poética, reforçando-se e completando-se mutuamente, e em praticamente todos os tipos de poesia e em todos os estilos musicais.

Por maior que seja a cisão entre uma coisa e outra, como disseram René Wellek e Austin Warren, entre estas artes (e até, segundo os mesmos, as artes plásticas), há uma dialéctica contínua que funciona nos dois sentidos.⁶

A leitura silenciosa e em reclusão da poesia é uma coisa da modernidade, a partir sobretudo do renascimento, mas vincadamente moderna, ao ponto de hoje limitarmos a poesia não ao acto vivo do canto, da leitura ou da declamação, mas à leitura silenciosa do livro, quase sempre agora olhado até como cripta do próprio texto e da poesia.

*

Num tempo em que assistimos, impassíveis, à 'retirada da palavra', para usar a expressão de George Steiner,⁷ o "Projecto Vértice: em Legítima Defesa" assume-se como verdadeiramente instrutivo e retemperador no limitado meio sócio-cultural madeirense, ele próprio cada vez mais entregue à indigência verbal da cultura, cada vez mais limitado, na sua versão mais comunitária, ao espectáculo musical puro e simples, em que, como notava o autor citado, a nota dominante do que se entende por cultura geral tem como elemento nuclear, cada vez mais e só, a música.⁸ Ou então (acrescento eu), a mitigada cenografia expositiva (mais frequentada pelas 'elites' urbanas), muitas vezes despida de História ou da História mantendo apenas as linhas gerais espaço-temporais do acontecer e devir humanos.

Steiner aduzia razões de ordem social e psicológica para a focalização cultural na música, nomeadamente o ritmo da vida urbana e industrial (agora talvez mais só urbana e cada vez menos industrial, pelo menos no Ocidente), ou a 'exaltação do sentimento' que a música permite, mas sem a 'perturbação do cérebro' que a leitura de um livro implica.

⁶ René WELLEK e Austin WARREN (s.d.), *Teoria da Literatura*, 4.ª ed., Mem Martins: Europa-América, p. 165.

⁷ George STEINER (2014), "A Retirada da Palavra", in *Linguagem e Silêncio: Ensaios sobre a Literatura, a Linguagem e o Inumano*, trad. port. de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Gradiva, pp. 33-68.

⁸ George STEINER (2014), "A Retirada da Palavra", in *Linguagem e Silêncio: Ensaios sobre a Literatura, a Linguagem e o Inumano*, trad. port. de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Gradiva, p. 60.

Para o Autor, a retirada geral da palavra aconteceu igualmente na literatura, poesia incluída, em parte pela indigência dos próprios escritores e poetas, submergidos pela banalidade do presente e bem assim tomados pela perda de “autoridade e condição da linguagem verbal”,⁹ consequência igualmente da fragmentação dos saberes e das disciplinas.

*

O projecto “Vértice: em Legítima Defesa” resulta de uma primeira experiência de Tozé Cardoso na musicalização de um texto de Cabral do Nascimento (soneto “O Faroleiro”), experiência que, muito apreciada, acabou por se desenvolver, primeiro, na musicalização de 15 textos de 15 poetas, para 15 concertos, também com o objectivo de chamar a atenção para a escrita poética de autores madeirenses, associando ao projecto outros dois músicos (Rui Camacho e Miguel Camacho), e bem assim o actor e intérprete António Plácido.

Foi o sucesso destas performances que deu origem ao projecto propriamente dito, bom exemplo de retoma da palavra na música (e não de qualquer palavra, mas da palavra poética inspirada), lembrando a filiação musical da poesia e a imbricação poética da música, bem exemplificada, como tentei demonstrar, na cultura ocidental, e desde as suas origens.

É também Steiner, mas num outro livro, que lembra de forma impressionante o que antropólogos e sociólogos da cultura têm sublinhado, recorrentemente: que havendo embora culturas com apenas rudimentos de literatura oral tradicional, “não há grupo humano sem música”.¹⁰ Não requerendo descodificação especial, a música acaba por ser mais universal do que as línguas naturais (acrescentava), uma vez que a única tradução possível da música é talvez a dança, manifestação orgânica do ritmo e da melodia.

⁹ George STEINER (2014), “A Retirada da Palavra”, in *Linguagem e Silêncio: Ensaios sobre a Literatura, a Linguagem e o Inumano*, trad. port. de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Gradiva, p. 48.

¹⁰ George STEINER (2012), *A Poesia do Pensamento: do Helenismo a Celan*, Trad. port. de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio d’Água, p. 20.

A dança, todavia, é apenas tradução aproximada, como refere Steiner,¹¹ o que, na verdade, já se depreendia objectivamente da Cultura Grega Antiga, visto não reconhecermos a música numa dança em que é interrompida a cadeia de sons, tal como já percebera Platão, nas *Leis*.¹²

Fazendo música a partir das palavras, musicalizando textos poéticos, o projecto “Vértice” (Tozé Cardoso e acompanhantes) oferece-nos a possibilidade de contemplar ao vivo e nos nossos dias a unidade orgânica mítica entre poesia e música, tão manifesta na História da Cultura Ocidental na Hélade, como anteriormente referi, nesta nota, e com isto reconfere dignidade cantada à linguagem verbal, intrínseca e formalmente codificada, como é a poesia, como leitura do mundo e representação.

E não por acaso a receptividade tem sido interessante e convidativa.

Em simultâneo, a ‘legítima defesa’ diz respeito certamente ao lugar que a poesia deve ocupar como arte e pensamento; à nobilitação universalizante que a música corporiza, a que se acresce a utilização de espaços nobres e cerimoniais para estes efeitos, como capelas, retomando o uso de territórios ligados à memória da comunidade, e à ritualização, quer pelo sagrado (religião) quer pela aprendizagem (espaços também usados para o ensino, visto a aprendizagem das primeiras letras muitas vezes ter sido realizada em capelas ou nas suas imediações).

Mas quer também pela conjugação intimista da palavra cantada, recitada e PRONUNCIADA (notável, a este respeito, António Plácido), com música e pela música, e com paisagem, humana e natural, deste modo se retomando a situação primordial a que nos referimos, quando demos o exemplo de Homero, da lírica e do teatro gregos (e de outros momentos da História Cultural do Ocidente), e que se prende com a interligação da palavra poética, pela música, de um ou mais

¹¹George STEINER (2012), *A Poesia do Pensamento: do Helenismo a Celan*, Trad. port. de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio d' Água.

¹² Cf. *As Leis*, livro II, 652 a – 674 c. Aqui Platão olha a dança, a música e a poesia como partes integrantes e substantivas da formação e da cultura.

locutores, com um público e auditório, pouco ou muito alargado, refazendo-se um vivo sentido de *comunitas*, tão fragmentado, eu diria mesmo, tão estilhaçado nos nossos dias, de todas as formas e feitios.

Bem vistas as coisas, fazendo parte desta remota e longa continuidade, experimentada e realizada igualmente, por exemplo, por Amália, quando cantou, entre outros, grandes poetas, como Camões, Cecília Meireles ou David Mourão Ferreira, ou ainda por José Mário Branco, quando, outro exemplo, musicou Natália Correia (“Queixa das almas Jovens Censuradas”).

Por todos estes motivos, a começar pelo excelente trabalho de musicalização e arranjos de Tozé Cardoso; excelente acompanhamento, canto e interpretação; até pelos autores e textos seleccionados (escolha de Rui Camacho), me pareceu digno de nota este projecto, enquadrado desta forma, que deveria certamente deixar memória e testemunho, quanto mais não fosse pela gravação de um CD ou de um DVD, visto ultrapassar em muito o objectivo de relevar autores nascidos na Madeira.¹³

De facto, do ponto de vista dos autores/poetas, alguns bem conhecidos, ou das obras em causa, ganham todos e os textos em questão. Ganham sobretudo talvez aqueles de cuja obra se percebe que tem pouca divulgação, quer pela ‘mácula’ de aqui terem sido editados quer pelo facto de aqui viverem, embora nada disto seja determinante. A música torna-os a todos maiores.

Arranca-os da enorme cripta em que os livros (por falta de leitores e de leitura) hoje os sepultam.

¹³ A génese mais remota do projecto deveu-se a um repto lançado por Ana Salgueiro ao Presidente da Associação Cultural e Musical Xarabanda, Rui Camacho, desafiando-o a convidar compositores para musicalização da poesia de Cabral do Nascimento. Um dos convidados foi precisamente Tozé Cardoso, que deu continuidade ao trabalho de composição/musicalização que conduziu ao projecto maior em causa, de que se trata nesta ‘Nota Breve’.

Anexo

(informes inteiramente fornecidos pelo compositor e músico Tozé Cardoso)

1 - Constituição da Banda

- TOZÉ CARDOSO – voz e cordofones madeirenses (ex-professor de música e actual dinamizador cultural, produtor, guionista, multi-instrumentista, compositor e letrista);

- MIGUEL CAMACHO – trombone (professor de Educação Musical na Escola B+S do Campanário, destacado na Banda Municipal da Ribeira Brava, trombonista da banda Black&White – Dixieland Jazz Band);

- RUI CAMACHO – percussões e flauta (fotógrafo, flautista e percussionista do grupo Xarabanda; Presidente da Associação Musical e Cultural Xarabanda e Director da revista homónima; autor de diversos artigos sobre temática de cultura tradicional madeirense; desde 1981, realiza trabalho de campo de recolha da tradição madeirense, e é Coordenador do Projecto de Sistematização e Classificação do Cancioneiro Tradicional da Madeira).

- ANTÓNIO PLÁCIDO – Intérprete de palavra (realizador, produtor, actor e Director do TEF - Teatro Experimental do Funchal, ex-realizador e chefe de produção da RTP Madeira).

2 - Poetas e Textos Musicados

. Vasco da Gama Rodrigues – “Ilha dos Amores”

. António Aragão – “Pálida”

. José de Sainz-Trueva – “Ofício de Cantar”

. Herberto Helder – “Ilha em Forma de Cão”, “História”

. Manuel Gonçalves (Feiticeiro do Norte) – “O Tempo Vai-te Ensinar”

. Carlos Fino – “Rua de Santa Maria”

. João David Pintô Correia – “Regresso”

- . Avelino Costa – “Cantos”
- . Irene Lucília – “Porto Santo”
- . Teresa Jardim – “Eu Vivo Aqui”
- . Cabral de Nascimento – “O Faroleiro” e “Espelho”
- . José Agostinho Baptista – “Madeira”
- . José Tolentino Mendonça – “A Fala do Rosto”
- . A J Vieira de Freitas – “Casulo Fechado”
- . José Viale Moutinho – “Em São Gonçalo, Numa Parede”
- . José António Gonçalves – “Cântico para Herberto Helder”
- . Luís Viveiros – “Beleza Crispada”

NB: O autor preferiu usar a ortografia anterior ao Acordo Ortográfico de 1990.

Teresa M. G. Jardim em Vértice. Notas de Leitura

ANA SALGUEIRO*

Divisão de Cultura e Turismo da Câmara Municipal do Funchal
Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa
Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais da Universidade da Madeira

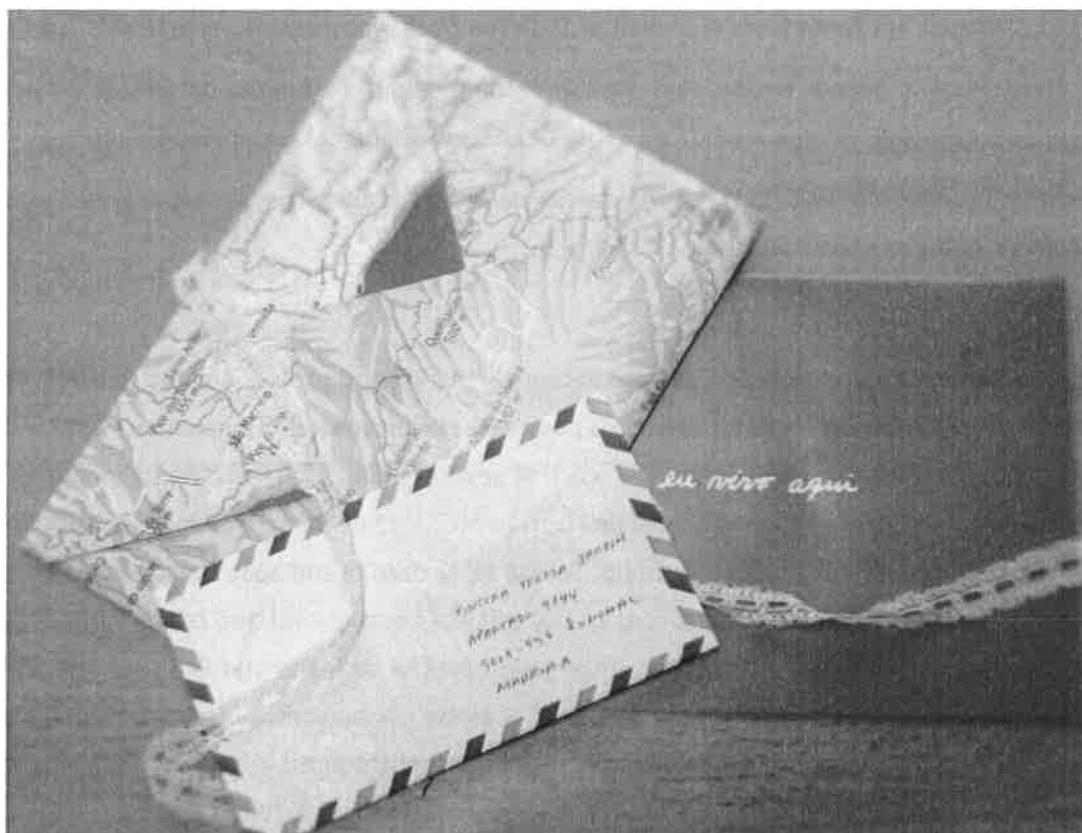


Imagem 1

Elementos constituintes do catálogo da exposição **"eu vivo aqui"** de Teresa Jardim, patente na Galeria da Secretaria Regional do Turismo e Cultura (Funchal), em 2001, fotografia © Ana Salgueiro – 2016

Resumo: Dando continuidade ao projeto de criação e divulgação artísticas iniciado em 2015, a banda *VÉRTICE. Em legítima defesa da poesia insular* promoveu, em dezembro de 2017, um ciclo de concertos com o propósito de homenagear a obra de vários poetas com íntimas ligações ao Funchal: José António Gonçalves, João Cabral do Nascimento, José de Sainz-Trueva, José Agostinho Baptista, Herberto Helder, José Viale Moutinho, Teresa M. G. Jardim e João David Pinto Correia.

Apresentados em espaços emblemáticos das freguesias de origem dos autores (São Martinho, Sé, Santa Maria Maior, São Pedro, Imaculado Coração de Maria e São Gonçalo), os concertos procuraram, assim, divulgar localmente o trabalho desses poetas, contribuindo, de igual forma, para a dinamização cultural e para o reconhecimento desses espaços urbanos. O texto que aqui se publica constitui a versão revista e acrescentada da nota de leitura da obra de Teresa M. G. Jardim, apresentada na abertura do concerto de *VÉRTICE* do dia 16 de dezembro de 2017, realizado na Capela da Consolação, em Santa Luzia (Funchal), e dedicado à referida poetisa e artista plástica.

O que é (pode ser) a poesia em/de/para Teresa Jardim? Quais os limites da criação artística definidos por esta autora? Em que medida a sua poética assume a marca da translocalidade?

Palavras-chave: Projeto *VÉRTICE. Em legítima defesa da poesia insular*; Teresa M. G. Jardim; poesia contemporânea; cultura urbana; Funchal.

Abstract: Continuing the creation and dissemination of the artistic project started in 2015, the music collective *VÉRTICE. Em legítima defesa da poesia insular* promoted in December, 2017 a cycle of concerts with the purpose of honoring the work of several poets with intimate connections to Funchal: José António Gonçalves, João Cabral do Nascimento, José de Sainz-Trueva, José Agostinho Baptista, Herberto Helder, José Viale Moutinho, Teresa M. G. Jardim and João David Pinto Correia. These events took place in emblematic spaces of the original boroughs related to the authors (São Martinho, Sé, Santa Maria Maior, São Pedro, Imaculado Coração de Maria and São Gonçalo). Thus, the concerts sought to disseminate locally the work of these poets, contributing, equally, for the cultural dynamisation and for the recognition of these urban spaces in the city of Funchal. This text is the revised and improved version of the reading note on Teresa M. G. Jardim's work, presented at the opening of the concert on December 16, 2017, held at the Consolação Chapel in Santa Luzia (Funchal), and dedicated to the poetess and plastic artist's work. What is (or could be) poetry in Teresa Jardim? Where are the limits to her artistic work? To what extent could we consider Jardim's literary and visual work as an artistic manifestation of a *translocal poetics*?

Keywords: Teresa M. G. Jardim; Contemporary Poetry; *VÉRTICE. Em legítima defesa da poesia insular*; Funchal.

Mas o que é isso, poesia.
Muita resposta vaga
já foi dada a essa pergunta.
Pois eu não sei e me agarro a isso
como a uma tábua de salvação

Wisława Szymborska "Alguns gostam de poesia"
(trad. Regina Przybycien)

A escrita nunca vem só
arrasta
ouve-se o rosto pelo chão carregando
nos erres por toda a pele

Teresa M. G. Jardim, «Jogos de Adivinhação»,
Cadernos de Santiago

vértice [...] altura máxima atingida por algo que se
eleva [...] o ponto onde dois caminhos se encontram [...]
turbilhão, redemoinho [...] raio; abismo, profundeza

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa

Escrevendo (n)a Ilha com *outros de aqui e acolá*

Selecionar versos de Wisława Szymborska (Polónia, 1923-2012) como epígrafe de um texto que se oferece enquanto versão revista e acrescentada de algumas notas de leitura sobre a poesia de Teresa M. G. Jardim (Funchal, 1960), apresentadas na abertura de um dos concertos que, ao longo do mês de dezembro de 2017, foram promovidos pelo projeto musical e poético *VÉRTICE. Em legítima defesa da poesia insular*, em espaços emblemáticos de várias freguesias do Funchal, poderá parecer estranho ou inoportuno, à primeira vista (cf. imagens 3, 4 e 5).¹ Sobretudo para aqueles que, desconhecendo a obra de Teresa Jardim e o registo sarcástico e incisivo detetável na sua escrita (o qual, na verdade, também se encontra, talvez com outras tonalidades, na poesia da Prémio Nobel polaca),

¹ Este ciclo de concertos dos *VÉRTICE* foi uma iniciativa patrocinada pelo programa de Apoio Financeiro a Projetos de Interesse Cultural para o Município, da Câmara Municipal do Funchal e contou com o apoio de várias instituições e empresas locais, como, p. ex.: as Juntas de Freguesias que acolheram os concertos (São Martinho, Sé, Santa Maria Maior, São Pedro, Imaculado Coração de Maria e São Gonçalo); a Associação Musical e cultural Xarabanda; a Direção de Serviço de Educação Artística e Multimédia; a Biblioteca Municipal do Funchal; etc.

ignoram ser Szymborska uma das múltiplas *afinidades eletivas* da poetisa e artista plástica madeirense. Algo que, de resto, fica atestado na epígrafe escolhida por esta, na abertura do seu segundo livro de poesia, intitulado *Jogos Radicais* e publicado, em 2010, na coleção “Poesia Inédita Portuguesa” da Assírio & Alvim, uma das editoras nacionais mais conceituadas na edição de poesia contemporânea:

«Era por aí que se deveria ter começado: o céu.
Janela sem parapeito, sem caixilho, sem vidros.
A abertura e nada para além dela,
De par em par aberta todavia»

Wisława Szymborska (*apud* JARDIM, 2010: 11)

Como sempre acontece nestes casos, a nossa escolha não é desprovida de intencionalidade e prende-se com três questões que aflorámos na intervenção proferida na abertura do concerto de VÉRTICE do dia 16 de dezembro de 2017, ocorrido na Capela da Consolação (Funchal). Questões agora revisitadas, por nos parecerem merecer maior destaque e aprofundamento na revista *TRANSLOCAL*, embora sem o pretensão de, *aqui e agora*, para elas encontrarmos respostas definitivas:

- (1) o que é a poesia *de/para/em* Teresa Jardim?
- (2) em que medida o seu discurso artístico (não apenas o poético-verbal, mas também o visual),² encontrando-se profundamente enraizado na ilha (como é assumido pela artista no catálogo da exposição de 2001, *eu vivo aqui*, evocada na imagem 1 acima reproduzida,³ ou até nas fotografias que publica

² Como veremos adiante, na obra heterogénea de Teresa Jardim (TJ), é frequente Literatura/Poesia e Artes Plásticas cruzarem-se e complementarem-se. Em entrevista a Luís Rocha, afirma, em 2010: “Não faço distinção de facilidade ou de dificuldade entre elas. São ambas essenciais. Há uma certa dualidade, uma tensão entre as duas: no fundo, abordam coisas idênticas, materializando-se de formas diferentes” (ROCHA, 2010)

³ O catálogo da exposição *eu vivo aqui* toma a forma de um envelope criado a partir de um mapa da ilha da Madeira e fechado com uma fita de renda feminina. Ao abrir-se, revela, no seu interior, vários elementos. Um pequeno livro-catálogo de capa vermelha com a inscrição do título *eu vivo aqui* a branco e com contracapa também vermelha, constando, nesta última, entre outros dados, quer a indicação do período durante o qual a exposição esteve patente (17.01.2001 – 19.02.2001), no Funchal, na Galeria da SRTC; quer a repetição do título, agora acompanhado por um esclarecedor subtítulo (“*eu vivo aqui*. Exposição de Artes Plásticas (1960/2000 – lugares revisitados) TERESA

no seu *Jogos Radicais*),⁴ mesmo assim, se afasta quer de um certo localismo confinado(r) que frequentemente se reduz ao superficial extasiamento ufanista, quer de um enquistamento regionalista quase sempre esterilizante? Ou seja, até que ponto, esse enraizamento não inviabiliza, na poética de Teresa M. G. Jardim, a abertura ao desafio do *en-contro* intertextual, transdiscursivo, transcultural e, por isso mesmo, também translocal?

E (3), até que ponto, nesta artista, criar (em poesia ou visualmente) implica o movimento de experimentar também a transgressão intersemiótica, seja entre literatura e artes plásticas, seja entre estas e dança ou até (como arriscaram também fazer os VÉRTICE, ao transformarem o poema “Eu vivo aqui” da autora madeirense numa canção homónima) entre poesia contemporânea e música?

JARDIM”). O interior da capa e o da contracapa do pequeno catálogo apresentam dois retratos fotográficos de TJ desenhar: um localizado num meio natural da ilha; outro, numa sala (atelier), acompanhada por trabalhos seus. No interior do livrinho, para além da reprodução de alguns dos quadros da artista e de uma listagem de dados biográficos e curriculares, encontramos uma carta de Laiz Vieira que comenta a obra de TJ e, com especial relevância, vários textos de José Tolentino Mendonça, nomeadamente: o poema “Setembro”; a reprodução de vários fragmentos de bilhetes postais enviados por este amigo de longa data à autora; e um texto intitulado “Caracóis e outras heterodoxias”, em que Tolentino Mendonça, à semelhança do que faz desde o início da obra de TJ e voltará a fazer em 2016 no *Cadernos de Santiago*, comenta/anota a obra da autora madeirense (MENDONÇA, 2001 E 2016). Por trás do livro-catálogo e preso também com a fita de renda, descobre-se um outro envelope, agora de correio internacional, com a inscrição de uma morada postal da artista: “Pintora Teresa Jardim, Apartado 4144, 9001-997, Funchal, Madeira”. E, por fim, transcrito no próprio envelope que acolhe todo o material do catálogo, consta a reprodução do manuscrito daquela que terá sido a 1.ª versão publicada do poema “(eu vivo aqui)”, entretanto musicado pelos VÉRTICE em versão mais recente (ver imagem 6). A propósito desta exposição, TJ confirmou ter recebido cartas de vários visitantes da exposição, que aceitaram o convite à interação, proposto no catálogo, com a inclusão do envelope, remetendo para a artista, as suas notas relativas à experiência da visita à exposição. De acordo com a autora, os remetentes dessa correspondência foram, sobretudo, estrangeiros e madeirenses residentes nas zonas rurais da ilha que, aproveitando o tempo de espera pelos autocarros que os levariam do Funchal às localidades de origem, visitaram a exposição. O estudo destas cartas constituirá, certamente, um contributo muito válido para a análise da receção translocal da obra desta autora madeirense.

⁴ Para além de poesia, *Jogos Radicais* inclui também, logo nas primeiras páginas do livro, três auto-retratos fotográficos de TJ, onde esta se faz representar em plena serra madeirense, carregando em ombros uma pilha de livros (JARDIM, 2010: 2-9). Estes trabalhos fotográficos da artista, a que se junta o desenho da capa, exemplificam como, na sua obra, criação visual e criação poética se cruzam.

O título *Jogos Radicais* do livro de 2010, assim como outro, mais recente, que dá nome ao seu 'caderno' publicado na coletânea *Cadernos de Santiago* ("Jogos de Adivinhação", título que a artista, em 1997, atribuiu a trabalho seu na área da criação visual)⁵ sublinham a radicalidade desse movimento de trânsito transgressivo e de experimentação criativa, que tanto parece ter de lúdico e recreativo ("Jogos"), quanto de risco estratégico e conscientemente assumido ("Radicais" e "de Adivinhação"). Um traço que, Teresa Jardim, citando Francisco Calvo Serraller, reconhece (e valoriza) na Arte Contemporânea, num texto que escreveu, em 2006, para o catálogo da exposição *Persistências*, dos artistas visuais madeirenses Graça Berimbau, Mafalda Gonçalves e Martinho Mendes:⁶

Na dança das descobertas, recontros, recorrências e anacronismos, mortes e avivamentos, a arte actual expõe, quanto esquece, ignora, ou mistura vezes sem conta, aquilo que se convencionou chamar *géneros artísticos*, entre outras convenções com pretensões a clarificar e arrumar a criação, a história e a teoria da arte. Francisco Calvo Serraller [...] sublinha que "*El arte contemporáneo ironiza, mezcla, confunde y desjerarquiza los géneros tradicionales. Esta libertad extrema, esta inmensa amplitud de miras borra cualquier limite o frontera*". Destas lutas, tem saído a ganhar a arte, com arte: continuamos a assistir a diferentes performances da liberdade criativa e à retoma e revitalização do fazer artístico, associado à invenção de meios técnicos, expressivos e tecnológicos; temos também o prazer de viver o contínuo redimensionamento do território da arte e da livre circulação intelectual, sem limites ou necessidades de identificação. (JARDIM, 2006: 1)

Este posicionamento não será alheio à poética implícita nas palavras que toma de empréstimo a Wislawa Szymborska na abertura do seu *Jogos Radicais* e que, com os versos da autora polaca por nós igualmente citados em epígrafe nestas nossas notas de leitura, quisemos estender à paradoxal *resposta-tábua-de-salvação* que Szymborska (e, com esta, igualmente a autora

⁵ O catálogo de 2001 exibe a reprodução de um conjunto de quadros de TJ, datados de 1997, e com título "Jogos de Adivinhação" [sic: Adivinhação?!] (JARDIM, 2001: 4)

⁶ Exposição patente no Espaço Magnólia entre nov. e dez. de 2006. Com colaboração frequente no apoio à organização de exposições de Artes Plásticas de artistas madeirenses, TJ publicou em diversos catálogos (ou simples folhas de sala) de exposições de colegas, textos de reflexão sobre arte contemporânea e de crítica à obra de criadores locais que se revestem de interesse, quer para o estudo da obra destes e do sistema cultural madeirense, quer para a análise da poética da própria artista.

madeirense) encontra na inviabilidade/recusa de uma definição estável, confinada e absoluta para poesia e (acrescentamos nós) arte.

Logo em 1987, em entrevista conjunta com Irene Lucília Andrade e Carlos Nogueira Fino a Tolentino Mendonça, Teresa Jardim, assumindo essa orientação transgressiva, instável e relutante em aceitar confinamentos geoculturais e discursivos, mas que, mesmo assim, reconhece a íntima ligação da sua escrita à experiência local da ilha (porque aqui é vivida), afirmava:

comecei a escrever talvez por acaso [...] se calhar, até houve muitas influências. Não propriamente influências de cá, nem influências facilmente referenciáveis. Se alguém me influenciou, de alguma maneira, foi o Álvaro de Campos. E eu não sei se ele é de algum sítio [...] A ilha é o meu espaço. [...] Se é o espaço onde estou e se eu me movimento nesse espaço e até o transformo, então esse espaço vai ter alguma influência sobre mim própria. Quando a gente escreve fala de casas, de mesas, cadeiras, nuvens, pessoas... [...] as coisas que existem cá e que são as referências para aquilo que escrevemos, são concerteza [sic] diferentes das outras. Não é que eu procure especificamente a casa de cá, a mesa de cá, nem a nuvem ou a terra que têm aqui uma cor muito diferente (TOLENTINO, LUCÍLIA, FINO e JARDIM, 1987).

Um pouco mais tarde, em entrevista de 1994 a Tomás Maço, aquando do lançamento do seu primeiro livro, *anjos de areia*, Teresa Jardim acrescentará:

A minha é uma poesia da memória. Do que, **de tudo, fica coado em mim**. Penso que a memória é uma mediação fundamental para o entendimento de si e do mundo [...] **É para lá das curtas vidências, das palavras gastas** que se abre a possibilidade de **falar uma língua autêntica, de encontrar um modo justo de nomear**.

Buscar essa 'primitiva voz' é um **risco enorme**, pois significa **ultrapassar o já dominado**. Significa encontrar-se numa atenção essencial.

E a 'primitiva voz', a remota língua, é mais parecida com o silêncio. Com o silêncio que se estabelece entre o predador e a sua presa. Um pouco antes do salto. [...] Leio. **Leio tudo** o que me é possível ler. **Sem vénias.**" (MAÇO e JARDIM, 1994. Negrito nosso)

E já em 2016, logo no seu segundo poema editado em *Cadernos de Santiago*, afirma: "A escrita nunca vem só" (JARDIM, 2016: 250). Esta afirmação remete-nos, de imediato, para a instalação "Poema" (imagens 2) que, em 2007, Teresa Jardim *teceu* para a exposição *Semear ainda compensa*, promovida na Casa da Cultura de

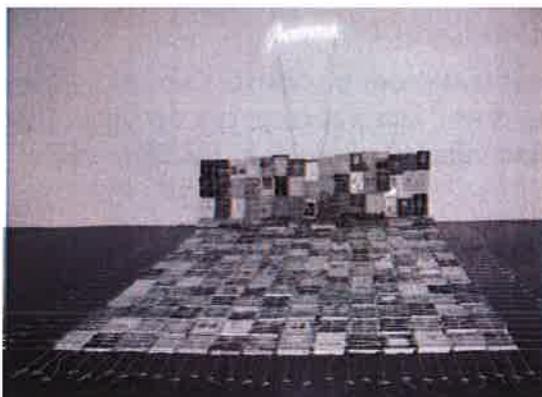
Câmara de Lobos (então em parceria com Domingas Pita e a convite de Paulo Sérgio Beju) e que voltou a *tecer* em *Alguns poemas dispersos e uma parede só para mim* de 2011, numa sua “intervenção nos espaços do Museu de Arte Contemporânea do Funchal em diálogo com a exposição rotativa”, mas também, como veremos de seguida, com um volumoso número de poetas (MACF, 2011). Esta instalação (*ver infra*), criada em contexto transitório e dialogante, torna claro quanto, em Teresa Jardim, o poema (e a arte) é, afinal, um tecido irregular e fragmentário, resultante de muitas leituras, do trânsito de múltiplos discursos e de um contínuo processo de reelaboração, remontagem e reapresentação de materiais discursivos anteriores (próprios ou de outros), *filtradas* (Teresa Jardim prefere o verbo *coar*) por uma experiência muito pessoal e, nessa medida, solitária e arriscada:



a



b



c

Imagens 2 [a, b e c]
“Poema” | Teresa Jardim (2011)
Instalação tecida com livros de poesia e luz de néon
Intervenção nos espaços do Museu de Arte
Contemporânea do Funchal, em diálogo com a
exposição rotativa do museu e a partir de instalação
homónima já apresentada em 2007, na Casa da
Cultura de Câmara de Lobos
fotografias © Teresa Jardim

Ainda a este respeito será importante referir o que Tolentino Mendonça recorda, em 1994, das primeiras leituras que fez de Teresa Jardim, e onde destacamos, justamente, a referência a Duchamp:⁷

Lembro-me bem do primeiro poema que li de Teresa Jardim. Foi há uns dez anos atrás, no Suplemento Jovem do *Diário de Notícias* de Lisboa. Era um poema muito belo, dedicado a Marcel Duchamp.

Já aí Teresa Jardim apresentava algumas das linhas de força da sua escrita: uma narratividade capaz de enumerar (e de fazer falar) um real disperso em objectos, fragmentos, resíduos; um sábio emergir de imagens; uma notável agilidade de representação (as imagens precipitam-se num indomável tumulto e não deve ser fácil orientar essa chuva de navalhas!) (MENDONÇA, 1994)

Ora, na sequência dos comentários autorreflexivos da autora por nós acima recuperados (e onde incluímos a instalação “Poema”), a afirmação lapidar “A escrita nunca vem só”, tanto pelo lugar inicial que ocupa em “Jogos de Adivinhação”, quanto pela habitual ironia autorreflexiva presente na sua escrita, pode ser lida como apontamento indiciador da própria poética da autora e, nesse sentido, como pista de leitura para a sua escrita mais recente.

Assim, por um lado, “A escrita nunca vem só” sinaliza, no processo criativo de Teresa Jardim, uma prática recorrente de *escrever muito pessoalmente (e localmente) com outros* de “aqui e acolá” (MENDONÇA, LUCÍLIA, FINO e JARDIM, 1987: 6). Desde logo, pelo recurso à citação, à paráfrase, à alusão, ou até a outras formas de inclusão/manipulação de contributos de diversos autores nos seus próprios trabalhos, como sejam a ilustração ou a reapresentação de livros nas suas instalações e fotografias. Um exercício que a autora define como uma espécie de *coar* da experiência dos dias, onde o convívio com os livros e a leitura se mistura com a plasticidade do desenhar-pintar-esculpir-colar-remontar ou com a rotina e a

⁷ Até certo ponto, o processo criativo desenvolvido por Duchamp será frequentemente adotado por TJ, não apenas na criação visual, mas também em poesia. Também esta recorre ao *ready-made*, na medida em que (a referência a) objetos do quotidiano prosaico abundam na sua escrita, sendo para aí transferidos e, nesse novo contexto (o poético), assumindo novos sentidos/significados. Ver, p. ex., os poemas: “Guarda-Jóias” e “Poema Kitsch”, em *Jogos Radicais* (JARDIM, 2011: 25 e 35), ou “Postal de Boas Festas (a partir de um cartão ilustrado, guardado numa gaveta”, na coletânea *Lapinha de Poesia* (AAVV, 2017: 93 e 110).

descoberta (muito feminina) dos lugares do seu mundo local e mais doméstico (a casa, o jardim, a serra, a levada,...). Gestos e experiências que, como já vimos, a autora aponta como dinâmicas fundadoras da sua escrita e criação visual. Mas este *escrever/criar muito pessoalmente com outros* decorre e manifesta-se de igual forma pela frequente participação da autora em edições antológicas coletivas, sem que isso signifique a anulação de “um caminho próprio” ou o “enfileiramento” num “qualquer ‘coro’ poético” (MAÇO e JARDIM, 1994).⁸ Uma prática de cooperação e diálogo criativo que, como já vimos, se estende à sua atividade de criação visual, dada a frequente colaboração da artista em mostras e exposições coletivas.⁹

⁸ Teresa Jardim publicou, até à data, dois livros ‘individuais’: *anjos de areia*, que, porém, conta com ilustrações de Lígia Gontardo, capa de Celso Caires e epígrafe de João Miguel Fernandes Jorge (JARDIM, 1993); e *Jogos Radicais*, onde, para além da epígrafe, as referências ao ato de ler abundam, como assume TJ em entrevista concedida a Luís Rocha, e parcialmente publicada em 2010 (ROCHA, 2010). Porém, desde 1976 (ano da sua estreia artística, com participação na exposição de poesia ilustrada “Poesia 76”, promovida no átrio da Câmara Municipal do Funchal), a autora participa em publicações coletivas, seja em formato livro ou periódico, seja até em apresentações públicas que escapam ao formato impresso. Na década de 1980, publica em, entre outros: (1) o suplemento *DN Jovem*, estabelecendo, desde então, um diálogo frutuoso e duradouro com José Tolentino Mendonça (cujo primeiro livro – *Os dias contados*, 1990 – incorpora a colaboração de Teresa Jardim, na imagem da capa e nos arranjos gráficos); (2) o projeto editorial *Ara Gris*, publicado em Tomar, que reunia um número alargado de jovens colaboradores do *DN Jovem*, editando também, conforme é referido na edição de 24.06.1986 deste mesmo suplemento, uma série de cadernos de poesia (os designados *Anexos*) “de um só autor que funcionavam quase como os livros que não [iam] tendo hipóteses de ver editados” e cujo n.º 3 se anunciava como “um belo caderno da Teresa Jardim, que inaugurar[ia] os anexos dos não coordenadores” (Anónimo, 1986); (3) o *Anuário de poesia de autores não publicados* da Assírio & Alvim, relativo ao ano de 1986, cuja seleção coube a um júri constituído por Fiamá Hasse Pais Brandão, José Agostinho Baptista e Miguel Serras Pereira; (4) a revista de poesia *Salém*, dirigida por Isabel Salvado e Tolentino Mendonça (1987); (5) o *Boletim do Instituto Superior de Artes Plásticas* da Madeira; (6) a antologia *O Natal na Voz dos Poetas Madeirenses*, organizada por José António Gonçalves (1989), onde Jardim publica o poema “Um princípio de qualquer coisa”, classificado pela própria autora, em conversa connosco, como sendo “um dos exemplos de uma escrita que se encontra entre *anjos de areia* e *Jogos Radicais*”. Mais recentemente, para além da participação em *Cadernos de Santiago* (2016) integrou várias coletâneas de poesia contemporânea: *70 Poemas para Adorno* (2015), promovida no âmbito do Festival Literário da Madeira; *Lapinha de Poesia*, com organização de Nelson Veríssimo (2017); ou na revista literária *Telhados de Vidro*, editada pela Averno, que inclui textos de TJ nos n.ºs 21 e 22.

⁹ Desde 1976, na sua estreia na coletiva de poesia ilustrada “Poesia 76”, T. J. apresenta trabalhos em mostras e exposições coletivas, quer na Madeira, quer em outros territórios. Destacamos aqui, algumas dessas exposições coletivas, a título de exemplos: 2017 - *Persona*, patente no Teatro Municipal Baltazar Dias e com curadoria de Fátima Spínola; 2013 - *Atelier Portátil*, com Alice Sousa, Carmen, Domingas Pita, Graça Berimbau, Mafalda Gonçalves, patente no Teatro Municipal Baltazar Dias, e *Labirinto da Memória*, organizada por José Zyberchema e patente na reitoria da Universidade

Por outro lado, “A escrita nunca vem só” conduz-nos, logo de seguida, mas ainda nesse poema breve, para um violento jogo com a matéria sonora das palavras, construído pela aliteração de fonemas vibrantes e oclusivos, jogo este que, também pela condensação do texto (apenas com quatro versos curtos), potencia a emergência de uma imagem vigorosamente sinestésica, onde som, movimento e visualidade se fundem, continuando Teresa M. G. Jardim a colocar no centro da sua poética uma íntima ligação da escrita à (sua) vida. Não no sentido da manifestação de um qualquer confessionalismo piegas (completamente arredado da sua criação artística), mas antes pela construção de um discurso cru e incisivo que dá a ver, sem complacências, as marcas da violência que a (sua) experiência quotidiana inscreve corrosivamente no “rosto” e “por toda a pele” daquela que cria.

Simultaneamente, esse jogo fonético destaca a importância da sonoridade da palavra (e do próprio *ato de escrita*, dado que, em poemas como “Rugas de Expressão” ou “A Chave de Casa”, se percebe que, em Teresa Jardim, a escrita é dotada de sons próprios que vão para além dos da fonética)¹⁰ na construção dessa

da Madeira, numa iniciativa do projeto de investigação *(Des)Memória de desastre? Cultura e Perigos Naturais. Madeira, um Caso de Estudo*; **2010** - *Hortus Deliciarum*, com Alice Sousa, Carmen e J. Manuel Gomes, patente no Teatro Municipal Baltazar Dias; **2009** - *Viagem ao Coração dos Pássaros*, promovida pela Casa da Cultura de Câmara de Lobos sob coordenação de Paulo Sérgio Beju; **2008** - *Horizonte Móvel*, com curadoria de Isabel Santa Clara e Vítor Magalhães, promovida no Museu de Arte Contemporânea do Funchal, no âmbito das comemorações dos 500 anos da fundação da cidade; **2007** - *Semear ainda Compensa?*, com Domingas Pita, promovida na Casa de Cultura da Câmara de Lobos; **2005** - *casas próximas*, com Domingas Pita e Miguel Ângelo Martins, patente no Espaço Magnólia; **2001** - *Galeria em Grande - Exposição Colectiva em Pequeno Formato*; **1999** - *Um Retrato para Fernando Pessoa*, promovida pela Associação Fernando Pessoa, no Porto; **1997** - *FAC 97 - Feira de Arte Contemporânea*, promovida na FIL/Lisboa; **1993** - *Escada de Jacob*, com Lígia Gontardo, Domingas Pita e Eduardo Freitas, patente na Casa Museu Frederico de Freitas; **1991** - *Olhares Atlânticos*, patente na Biblioteca Nacional de Portugal, e *Diálogos*, com Guilhermina da Luz, Graça Berimbau, Domingas Pita, Filipa Venâncio e Mafalda Gonçalves, na Galeria da Câmara Municipal do Porto Santo; **1987** - *Marca Madeira 87*, patente no Teatro Municipal Baltazar Dias; **1983** - *24 Artistas Madeirenses nos Açores*.

¹⁰ Na entrevista conjunta concedida a Tolentino Mendonça, em 1987, Teresa Jardim responde significativamente à pergunta “A escrita é um acto solitário ou solidário?” desta forma: “Eu acho que a escrita é um acto” (MENDONÇA, LUCÍLIA, FINO e JARDIM, 1987: 6). A resposta-correção de TJ à pergunta de Tolentino Mendonça sublinha o carácter performativo que a autora confere à escrita.

“língua autêntica” e desse “modo justo de nomear” o mundo e a vida (MAÇO e JARDIM. 1994):

RUGAS DE EXPRESSÃO

Dantes escrevia com força. Com as primeiras rugas,
por mimetismo, comecei a escrever fundo, com
vincos - rugas de expressão

(JARDIM, 2010: 17);

A CHAVE DE CASA

Ouves o mar enrolado
as pedras, as palavras
atiradas às paredes da casa
o poema que me resiste?

Quero enlouquecer
devagar, esquecer o meu nome
a forma regular
o bolso que ninguém encontra
a chave dentro.

(JARDIM, 2010: 34).

Esta(s) chamada(s) de atenção para o som e para o ruído da fala e da escrita reenvia-nos, desde logo, para a música e sobretudo para a música moderna e contemporânea, liberta, como lembra Paul Griffiths (1987 e 2010), do tradicional sistema de tonalidades e sendo também ela fortemente modelada pela experiência e pela experimentação das matérias sonoras do nosso mundo mais doméstico. Por conseguinte, “A escrita nunca vem só” encaminha-nos, implicitamente, para o transformador diálogo interartes (neste caso, o da literatura com a música), que também Teresa M. G. Jardim desenvolve em parceria com os VÉRTICE desde 2015, ao permitir a *tradução* do seu poema “Eu vivo aqui” para a canção homónima da banda.

Embora menos frequente na sua obra, na verdade, a aproximação da poesia (e da criação plástica) de Teresa Jardim à música fora já ensaiada pela artista, em

1999, quando participa no projeto *O Canto dos Poetas Madeirenses*, coordenado por José António Gonçalves e Ivo Caldeira, por ocasião do 1.º aniversário da rádio TSF-Madeira. E será retomado, p. ex., em 2010, na exposição coletiva *Hortus Deliciarum*, quando inscreve nesse projeto expositivo uma instalação performativa sua, em que a própria artista, em posição caída sobre o piano, acompanhada por folhas em branco dispersas em seu redor e com os pés descalços (um sobre o chão do Salão Nobre do Teatro Municipal Baltazar Dias; outro significativamente sobre o pedal de sustentação do piano, em gesto que assinala a possibilidade de abertura completa das cordas do instrumento e, nessa medida, da produção do *legato*), articula criação visual, música (silenciada, mas em potência) e literatura. Neste último caso, pela inscrição frente-a-frente de fragmentos textuais de Ana Teresa Pereira, escritora contemporânea portuguesa, natural da Madeira e aqui residente, e de Hildegard Von Bingen, doutora da Igreja, poetisa mística, compositora musical e naturalista, cujo perfil intelectual e cultural se destacou na Alemanha do séc. XII, então dominada por homens.¹¹

Deste modo, consideramos que, ao inscrever as palavras-imagens de Szyborska no seu *Jogos Radicais*, Teresa M. G. Jardim deixa implícito (como em outros lugares da sua obra) que, também para si, criar corresponde a experimentar a iminência da “janela sem parapeito, sem caixilho, sem vidros”, “De par em par aberta” para o “nada” prévio à criação (Szyborska, *apud* JARDIM, 2010: 11). Um *nada* que, porém, não parece corresponder a um vazio, mas antes a uma massa informe e volúvel, da qual tudo pode ser (re)criado. Como o nevoeiro de Ana Teresa Pereira, em *O fim de Lizzie e Outras Histórias*, transposto, via citação em

¹¹ Isabel Santa Clara descreve esta instalação, referindo que TJ “põe frente a frente um texto de Hildegard von Bingen e outro de Ana Teresa Pereira. Os textos surgem através de um vazio criado na mancha cinzenta resultante de traçados circulares, a grafite, em compulsivos gestos, no caso de Ana Teresa Pereira, ou na mancha deixada pelo barro vermelho, no caso de Hildegard von Bingen, que fala do orvalho e da terra de onde desabrocham flores. A fotografia de Teresa Jardim de pé, no meio do nevoeiro, dá continuidade ao texto de Ana Teresa Pereira” (SANTA CLARA, 2010: 351).

desenho a grafite, inscrita sobre um grande painel de madeira (1,80m X 50m) que integrou a sua intervenção em *Hortus Deliciarum*:

No princípio era o nevoeiro. Nós assistíamos ao início da criação todos os anos: o mundo era feito de nevoeiro, e de repente, quando menos esperávamos, Deus afastava as nuvens, como se afastasse um véu, e a terra revelava-se com todas as cores e cheiros, e uma luz inesperada... (PEREIRA, 2009: 121, *apud Hortus Deliciarum*)

Ou como o barro à espera de modelação, imagem a que Teresa Jardim recorreu, quando, em conversa tida connosco em março de 2016, procurava explicar o seu processo criativo: “Escrevo como se modelasse em barro, num processo de labor orgânico e lento, a partir de substâncias materiais e imaterias” (citação livre e de memória).

A imagem da janela, sem parapeito, aberta para o abismo do mundo, que Teresa M. G. Jardim retoma no poema “Vidro”, publicado em 2016, no n.º 21 da revista de poesia *Telhados de Vidro*, é sugestiva de uma liberdade (re)criativa, transgressiva, tensional e vertiginosa, própria da Arte Contemporânea, conceito que aqui deliberadamente estendemos (porque assim o faz também Teresa Jardim), para além das Artes Visuais, à Literatura, à Música e à Performance, todas elas visitadas pela artista madeirense:

VIDRO

O mais difícil num poema
é achar a janela mínima
o vidro fino abrindo
a mão ela própria o vidro

(AAVV, 2016: 92)

Uma liberdade que assenta no princípio de que, na Contemporaneidade, não há uma *definição definitiva* para Arte, assumindo-se que as fronteiras entre linguagens, materialidades, discursos, lugares e/ou culturas, embora experienciadas de forma tensional, não podem constituir barreiras enclausuradoras, castradoras do espírito criativo e de uma permanente

interrogação reflexiva. Antes pelo contrário, à semelhança da imagem da janela aberta sem vidros, da pergunta com *resposta-em-aberto* (e que, por isso mesmo, é paradoxalmente *tábua de salvação* daquele/a que cria artisticamente), ou até do pé descalço sobre o pedal do piano em *legato*, essas fronteiras funcionam como aberturas (por vezes *feridas*, presença explícita ou implícita recorrente em Teresa Jardim)¹² que desafiam ao *en-contro* com a estranheza, com o novo e com a iminência, sem, contudo, deixarem de delimitar porosamente aquele que é o lugar próprio da voz, da mão e do corpo criadores, em grande medida resultantes da experiência desse *aqui-agora*.

Portanto, Teresa M. G. Jardim mantém-se na rota inquieta(nte), preconizada desde o início da sua atividade poética, cujas linhas mestras foram claramente enunciadas na entrevista de 1994:

[à poesia,] peço-lhe que explore, investigue, encaminhe e me desperte antes do sono. Ao mesmo tempo a poesia pede-me exigência, disciplina, silêncio, solidão [...]. No meu caso, escrever tem a força de uma obrigação. Está num plano anterior a qualquer necessidade [...]. As palavras, quanto mais perfeitas mais perto chegam [...]. Chegam a uma consciência. Um estar desperto. A minha poesia é um relato curto e denso, mas obsessivo e severo de estados de consciência. É uma vivência eruptiva [...] o poeta é [...] um visionário de imagens que cegam.

É pela poesia que se resgatam continuamente os olhos. [...] na poesia há [...] a angústia de encontrar as palavras exactas para as imagens. Palavras que descubram imagens, ou que as façam emergir do austero da afasia ou do esquecimento [...] a arte nasce [...] de uma ferida aberta. De uma ferida aberta com a simplicidade dos olhos que se abrem. Se calha descermos por eles, a saída é para diante rasgando o próprio caminho. A beleza tem tanto de artifício como de sangue.

(MAÇO e JARDIM, 1994).

¹²“se decidi arrancar os azulejos todos deste deserto branco é porque quero abrir uma ferida escura para os teus vampiros. a saliva tricotada por entre os dedos. armadilhas de sal. não te lamentos de nunca teres conseguido escrever assim na boca. todas serão as páginas que tu quiseres” (JARDIM, 1993: 23-24).

Criar em Vértice. A Criação como *Lugar-Abismo*, Tensional e de Risco

Talvez menos grave e complexo do que Teresa M. G. Jardim, na deliberada implicação do ato criativo desta autora na vida e no sangue, também o projeto musical e poético *VÉRTICE. Em Legítima Defesa da Poesia Insular* (cujo título destaca, desde logo, uma motriz resistente ao apagamento da poesia no/do sistema cultural da Madeira) faz assentar o seu trabalho artístico no jogo arriscado de experimentar um novo ou, pelo menos, um renovado encontro entre música, poesia e património cultural local, como aconteceu, p. ex., no concerto realizado na Capela da Consolação que deu origem ao presente texto. Na génese deste projeto está o propósito de *traduzir* e *difundir*, sob a forma de canções, poesia contemporânea de autores do sistema cultural do arquipélago. Autores que, afinal, são também leitores e *visitantes* de sistemas culturais, literários e artísticos não exclusivamente insulares, transportando para a sua obra, explícita ou implicitamente, o que *coam*, ao longo das suas itinerâncias por outros lugares.



Concerto de VÉRTICE,
Capela da Consolação,
Freguesia do Imaculado
Coração de Maria, Funchal
[16.12.2017]

Imagem 3 © Tiago Cardoso
Pinto | VÉRTICE



Imagem 4 © Tiago Cardoso
Pinto | VÉRTICE



Imagem 5 © Tiago Cardoso
Pinto | VÉRTICE

Criadas para serem preferencialmente tocadas por cordofones madeirenses, instrumentos musicais tradicionais até há pouco tempo quase em vias de extinção, mas que, em VÉRTICE, dialogam com outros mais *modernos e eruditos* (p.ex., o saxofone e o piano), as canções desta banda, sem esquecerem *o lugar-tempo*

complexo e impuro de onde falam (a Madeira do século XXI), experimentam, como Teresa Jardim, o trânsito e a transferência entre várias linguagens e materialidades artísticas, entre diversas temporalidades, entre discursos de vários criadores e entre culturas distintas. Um modo de reinscrever, no sistema cultural da ilha, um *novo* discurso artístico contemporâneo, que se tece a partir do cruzamento entre passado e presente, popular e erudito, local e estrangeiro, rural e urbano, música, performance e palavra-poética.¹³ Trata-se de um jogo que, aproximando-se da poética de Teresa M. G. Jardim, na dinâmica transgressiva, tradutória, recreativa e, por isso mesmo, também translocal, quer responder construtivamente a algumas fragilidades deste sistema cultural português contemporâneo, periférico relativamente a centralidades continentais como Lisboa, Porto ou Coimbra, mas cujos autores recusam o silenciamento criativo que as limitações da ilha, por vezes, suscitam: (1) a dificuldade de divulgação literária (local, nacional e internacional) de autores madeirenses, pelo acesso muito precário de alguns deles a espaços de publicação e de divulgação;¹⁴ e (2) o preconceito questionável de que entre cultura tradicional e modernidade existe uma fratura irredutível e que, portanto, instrumentos e sonoridades tradicionais de matriz popular e rural não teriam lugar na modernidade do discurso musical contemporâneo (mais ou menos comercial) ou num encontro (im)provável com a poesia contemporânea.¹⁵

Para os aedos populares (ou *feiticeiros*, designação ainda hoje produzida em certos locais da Madeira, onde se encontram estreitamente ligados à história dos cordofones insulares), poesia e música (a que se deverá juntar a *performance*) constituem-se como manifestações culturais complementares e quase

¹³ Acerca dos cordofones madeirenses e de outros instrumentos populares do arquipélago, muitas vezes recuperados nas performances de VÉRTICE, ver: TORRES e CAMACHO, 2016.

¹⁴ O ciclo de concertos realizados por VÉRTICE em dezembro de 2017 integra-se na primeira *tournee* regional da banda, iniciada em março de 2017 (+ info. [aqui](#)). Em preparação, encontram-se agendados outros concertos em Portugal e no estrangeiro, de acordo com informações prestadas por Tozé Cardoso.

¹⁵ A respeito da falácia da dicotomização entre tradição e modernidade, ver nossa argumentação em SALGUEIRO, 2018 (no prelo).

interdependentes.¹⁶ Uma prática criativa nada estranha, afinal, à Arte Contemporânea, que, sob novos formatos e com outras intencionalidades, a reapresentou como inovação radical no século XX. Não surpreende, por isso, que, enquanto projeto do seu tempo e acolhido pela Associação Musical e Cultural Xarabanda (instituição com trabalho importantíssimo na recolha, estudo e divulgação da cultura tradicional de matriz popular e rural da Madeira), VÉRTICE. *Em Legítima Defesa da Poesia Insular* procure retomar essa tradição popular (também) madeirense, atualizando-a a um novo contexto de produção cultural urbana e contemporânea.

Porém, se na poesia contemporânea casos há a registar em que esta íntima associação entre poesia e música foi retomada com particular significado e variação (lembramos a máxima de Verlaine inscrita no seu “Art Poétique” - “De la musique avant toute chose”- que orientará as poéticas simbolistas de tantos autores da transição do século XIX para o século XX), essa não será talvez uma das tendências mais marcantes no contexto da poesia contemporânea portuguesa, que, pelo contrário, ao longo do século XX, muitas vezes se aproximou das artes visuais.¹⁷ Na verdade, ora ao privilegiar o trabalho sobre a matéria visual e gráfica da palavra, ora ao aproximar-se do ritmo da prosa, seja pela preferência dada ao verso longo, seja pela livre ausência de rima, a poesia contemporânea frequentemente se afastou de um registo *cantabile*. Teresa Jardim, entre outros

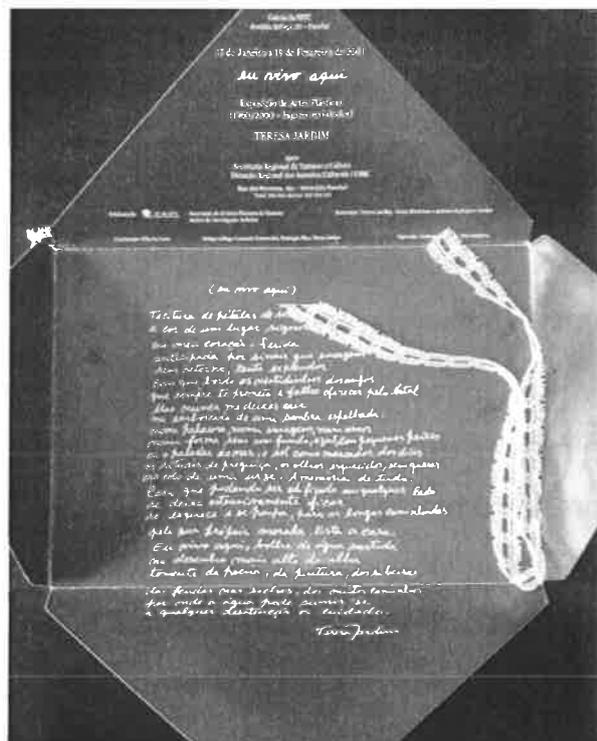
¹⁶A respeito da designação *Feiticeiro* e da íntima ligação entre a literatura popular de produ-transmissão oral e os cordofones madeirenses, ver o relevante trabalho de recolha, divulgação e estudo promovido pela Associação Musical e Cultural Xarabanda, que, não por acaso, também acolhe o projeto VÉRTICE. Acerca desta associação, fundada no Funchal em 1988, ver: SANTOS, 2013.

¹⁷ Como exemplos da aproximação entre poesia e música no contexto lusófono, lembramos os casos do finissecular Camilo Pessanha (Coimbra, 1867-Macau, 1926) ou dos madeirenses Cabral do Nascimento (Funchal, 1897 - Lisboa, 1978) e Edmundo Bettencourt (Funchal, 1889 - Lisboa, 1973). A respeito da aproximação (por vezes mesmo fusão) entre poesia e artes plásticas, tomemos como exemplo algumas vanguardas modernistas e sobretudo a Poesia Experimental, herdeira declarada quer de uma tradição de poesia visual já antiga, quer da contemporânea Poesia Concreta (cf. TORRES, 2006). Acerca da relação entre poesia contemporânea e outras artes, ver os últimos números da revista *eLyra* - <http://www.elyra.org/index.php/elyra/issue/archive>.

poetas *musicados* por VÉRTICE, será um desses casos dificilmente *cantáveis*, apesar de, como já vimos, o diálogo com a música (e talvez mais com as poéticas da música contemporânea) não estar totalmente ausente da sua obra.¹⁸

É certo que, nos últimos anos, assistimos a uma notória tendência para a contenção discursiva na poesia desta autora. Mantendo a opção por estrofes curtas (forma já ensaiada no seu primeiro livro, *anjos de areia*, de 1993, onde, contudo, os poemas, por vezes em registo narrativo, se alongavam por várias páginas e secções, confundindo-se com o conto), Teresa M. G. Jardim (sinalize-se a mudança da assinatura da poetisa, alteração que não se verifica na assinatura da artista plástica plástica: em poesia, Teresa Jardim dá lugar, desde *Jogos Radicais*, a Teresa M. G. Jardim) opta agora, quer no livro de 2010, quer em “Jogos de Adivinhação” (2016) ou nas recentes colaborações na revista *Telhados de Vidro*, pelo verso curto, por vezes reduzido à palavra única. Para além disto, condensa o poema, suspendendo a escrita logo após a primeira, segunda ou terceira estrofes, também elas breves, onde, palavra-após-palavra, rompem imagens, muitas vezes contrastantes e inesperadas na sua fulguração. Um processo de depuração e intensificação discursivas, que, em “Rugas de Expressão”, a autora descreve como um “escrever fundo, com/ vincos” (JARDIM, 2010: 17) e que, na verdade, se encontra atestado, por exemplo, na reescrita do poema “Eu vivo aqui”, musicado pelos VÉRTICE e que, ao longo do tempo, foi sendo sujeito a esse processo de condensação e apuramento aprofundador:

¹⁸ Uma das dificuldades apontadas por Rui Camacho e Tozé Cardoso desde a génese do projeto VÉRTICE foi, justamente, esta: como musicar, em forma de canção, poemas cujo ritmo e sonoridades se aproximavam muito mais da prosa?



EU VIVO AQUI

Não me deixes
na emboscada de uma sombra
não me concedas um amor
duradouro.

Continua a dar-me em cada manhã
a revelação das mãos, os peixes vermelhos
as ribeiras amansadas pelas buganvílias,
os rituais de preguiça
a urze vigilante.

Eu vivo aqui
no desenho mais alto da Ilha
tamente dos muitos caminhos
por onde a água pode sumir-se.

(JARDIM, 2010: 40)

Imagem 6
Poema "eu vivo aqui"
Versão publicada no catálogo da exposição
homónima de 2001

Este trabalho aturado sobre a forma e a linguagem do poema, que Teresa Jardim aproxima do processo plástico da lenta modelação em barro, não incide, porém, sobre a rima, processo de manipulação da matéria sonora do texto que poderia, certamente, contribuir para a criação de um ritmo mais *cantável*, mas que a autora não procura. Isto não invalida, porém, que a artista seja sensível a essa matéria sonora e que a trabalhe argutamente, embora não para criar um discurso melodioso de equilibrada harmonia.

Acentuando os desacertos e rugosidades que marcam a vida contemporânea, exibindo as suturas de tantas feridas, assim como a violência corrosiva que habita a (sua) escrita contemporânea, é nesse sentido que apontam os jogos sonoros detetáveis quer no brevíssimo poema/poética "A escrita nunca vem só"(JARDIM, 2016: 250), quer, p. ex., em "Eu vivo aqui" (JARDIM, 2010: 40),

neste último caso, evidenciado na sibilante aliteração de sons fricativos. Em ambos os poemas se confere à escrita (e à vida) o perfil instável de um corpo animado e fluido, cuja movência individual, sempre em precipício, carrega consigo (e paradoxalmente) a ausência de solidão, deixando-se lenta e pesadamente impregnar (como a terra com a água) por restos *coados* de outras vozes, diversas substâncias, outros mundos, distintas experiências humanas e criativas.

Por seu lado, a poética musical de VÉRTICE, mais fiel à tradição popular rural, procura o registo melódico e *cantabile*, mesmo quando (como acontece com Teresa M. G. Jardim) os poemas em si não apresentam esse traço. Opção recreativa que, facilitando o diálogo com diferentes públicos (alguns, certamente, menos familiarizados com as estéticas e poéticas da Arte Contemporânea), contribui para a concretização de um dos objetivos do projeto: promover, por uma certa *tradução domesticadora* da estranheza/atrito do discurso da Arte Contemporânea, a divulgação da poesia de autores insulares dos séculos XX e XXI.¹⁹

Pese embora esta distância registada entre as duas poéticas, há porém, entre si, dois aspetos comuns a salientar, ainda que trabalhados com intensidades e intencionalidades distintas: (1) a aceitação do risco de experimentar o abismo do *ainda não* (ou pouco) *experienciado*; e (2) a procura do *en-contro* e da iminência desse abismo paradoxal que, podendo ser *ferida* (rutura quase mortal), é também *fenda* que permite a comunhão arriscada com o *nada*-primordial (onde tudo reside em potência) e, nesse sentido, a renovação do quase irresgatável.

Qualquer *en-contro* (palavra que aqui grafamos com hífen com o propósito de sublinhar o caráter paradoxal dessa dinâmica de cruzamento: estar *em/com* e estar *contra*) implica sempre: trânsito e paragem, ainda que esta possa ser fugaz. Uma paragem resistente à fluidez dissolvente (e *superficializante*) que a aceleração

¹⁹ Acerca do conceito/processo de tradução domesticadora (e estrangeirizante) ver: VENUTI, 1998 e 2008). Distinto do processo de tradução *estrangeirizante*, a *tradução domesticadora* procura aclimatar o discurso de partida aos valores e códigos dominantes no sistema cultural que acolhe a tradução.

moderna imprimiu na vida contemporânea, sendo essa resistência desencadeada pelo confronto com a diferença ou a estranheza do(s) outro(s).²⁰ Ler (e criar) poesia ou outras formas de Arte Contemporânea, como as que Teresa Jardim e (até certo ponto) também os VÉRTICE desenvolvem, exige essa mesma dinâmica dual e quase contraditória: aceitar a fluência e flutuação da liberdade de criar sem rede ou parapeito, mas resistir ao vortex, quer da radical dissolvência na massa informe do discurso de todos os *outros* (o tal *nada* de que nos fala Teresa Jardim), quer da formatação opressiva (ainda que tantas vezes dissimulada) do *espaço estriado* (para recuperarmos o conceito de Deleuze e Guattari) oferecido pela cultura de massas aos sujeitos contemporâneos.

Significativamente, é para esse gesto de resistência ao vortex da superficialidade e da *superficialização* ruidosas ou até da normatização inconsciente - uma resistência notada por Rosa Maria Martelo como marca constante na poesia contemporânea portuguesa (MARTELO, 2013 e 2013a) - que José Tolentino Mendonça chama a atenção, ao identificar a obra de Teresa Jardim (e do que consideraria verdadeira Arte) com a imagem do caracol, tantas vezes presente nos trabalhos visuais da autora.

Nesse texto, intitulado “Caracóis e outras heterodoxias”, Tolentino explica:

Lembro-me de um pequeno poema de Paul Celan: “Que tempos são estes/ em que uma conversa/ é quase um crime,/ porque contém/ tanta coisa dita”. Num quotidiano de vertigem, em que os slogans substituíram a complexidade da conversa e tudo se acelera até perder realidade (não se fala já da “novela da vida real?”), penso nos caracóis que sobem pelas imagens de Teresa Jardim, na sua lentidão anti-moderna. São os ícones de um tempo rejeitado: sobre eles pesa a sentença de inutilidade, hereges que não aspiram, como as nossas sociedades inteiras, ao pelotão da frente.

Os caracóis classificam deliberadamente a arte de Teresa Jardim como uma matéria que se atrasa, atenta ao que fica para trás. Mas não é essa a verdadeira condição da Arte?”

²⁰ A respeito de aceleração e poesia contemporâneas, ver n.º 6 da revista *eLyra*, coordenado por Ida Alves e Luís Maffei.

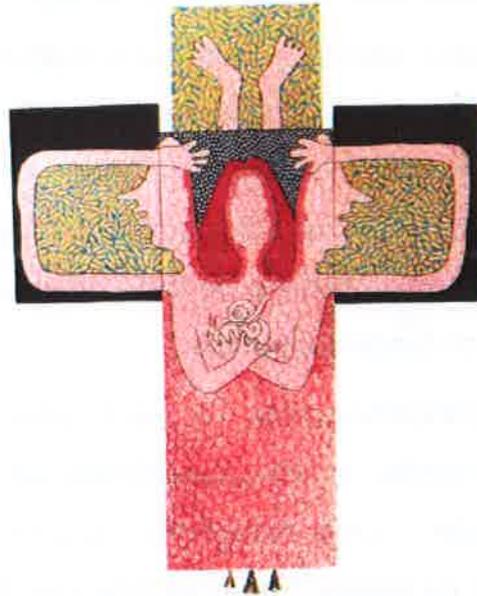


Imagem 6 © Teresa Jardim
"A casa dos sinos" (1997/1998)
fotografia de postal com reprodução de pintura a
acrílico sobre tela - 117 x 97cm

Publicado no catálogo de uma exposição de artes plásticas, estas palavras de Tolentino parecem referir-se à obra visual de Teresa Jardim. No entanto, consideramos que a intencionalidade de Tolentino Mendonça não se esgotará aqui, porquanto este leitor de Teresa sabe existir, na obra desta, de desafio permanente entre imagem e palavra artísticas, constituindo, o trânsito entre ambas, condição necessária para a decifração do seu jogo criativo.

Como bem refere Isabel Santa Clara, num texto publicado no catálogo de *Alguns poemas dispersos e uma parede só para mim*, na obra da artista madeirense, transitando entre o lugar das artes plásticas e o lugar da literatura, "a poesia escapa ao livro e corre pelas paredes, num outro face a face com o leitor" (SANTA-CLARA, 2011: [4]). Contudo, pelo que acima referimos, podemos acrescentar às considerações de Isabel Santa Clara que este processo transgressivo e de fusão, que sempre coloca *em vértice* (i.e., em *en-contro* e tensão) várias

modalidades, linguagens e discursos artísticos, deve ser igualmente equacionado em circuito inverso, pois em Teresa Jardim, também frequentemente a imagem escapa ao quadro ou à parede da galeria/museu, para invadir a poesia e os (seus) livros.²¹

É certo que, no caso desta artista, a transgressão não assume o registo carnavalesco e exuberante ou a irreverência revolucionária que se verifica em certas vanguardas dos séculos XX e XXI, mais sensíveis à vertigem da velocidade e à volatilidade metamorfoseadora que a aceleração moderna agudizou na vida e na arte desde o século XIX. À vertigem da aceleração, a autora insular contrapõe (e busca) a (sua) vertigem dos abismos, das feridas e das fendas dos corpos e dos lugares impuros (por vezes abandonados ou quase moribundos) que habita ou visita e que a fascinam. Corpos e lugares para onde carrega ou de onde *absorve-coando* todo o tipo de impurezas ou substâncias próprias e estranhas. Lembremos, a este respeito, os auto-retratos de *Jogos Radicais*, que talvez digam mais da poética da artista do que da vida pessoal de Teresa. Aí encontramos a autora a caminhar no território agreste da serra da Madeira, carregando livros e sendo *naturalmente* envolvida (com os livros) pela vegetação desse mundo desabitado.

Uma e outra vertigem parecem-nos ser radicalmente diferentes. Se a vertigem da aceleração permite apenas uma relação pontual/superficial com os corpos e lugares que se visitam ou habitam provisoriamente, a vertigem do abismo, pelo contrário, exige uma suspensão tensional à beira de um vazio/nada que, em Teresa Jardim, é o tudo em potência. Exige, portanto, quer a paragem num dado lugar, quer uma forma particular de olhar o mundo *ao rés do chão*, fixando obsidiantemente o fundo desse universo quase invisível, que se esconde ao olhar furtivo e aéreo do quotidiano ordinário. Daqui decorre uma experiência orgânica e

²¹ Ver, a este respeito, os poemas visuais de TJ, um dos quais (“(uma tangerina ao centro da cabeça)”) foi recentemente publicado na antologia organizada por Nelson Veríssimo, *Lapinha de Poesia* (AAVV, 2017: 91).

muito subjetiva com esses *lugares-chão*, desencadeadora de uma lenta (por vezes mesmo fora do tempo) metamorfose e fusão com as coisas. É também neste sentido que lemos as iluminantes palavras de Tolentino Mendonça, quando associa a poética de Teresa Jardim à imagem do caracol. No poema intitulado significativamente “VERTIGEM”, Teresa M. G. Jardim reconhece isso mesmo:

Acima do chão
volta e meia
tomo chá com um anjo.

Não perdi ainda as vertigens
mas ganhei o hábito
de manter as costas direitas
à mesa; a capacidade de ouvir
e conversar, demoradamente, já a tinha
(JARDIM, 2010: 26)

Este é, em nosso entender, o lugar-translocal e metamorfoseador de Teresa Jardim ou Teresa M. J. Jardim: o lugar de um *corpo-caracol* em vértice abismal (o do sopé da pirâmide invertida, o do topo das gargantas estreitas das serras da Madeira, o da pele rasgada pela ferida), que, habitando o “desenho mais alto da Ilha”, percorre e *diz-segrega*, lentamente e muitas vezes em suspensão, os “muitos caminhos” por onde esse olhar/corpo pode “sumir-se”, numa relação profundamente orgânica com os *seus* mundos: quer os vários mundos da ilha e de outras geografias físicas e culturais, quer os mundos da escrita e das artes em geral. Um processo (re)criativo do sujeito, da escrita e da arte pautado ora pela abertura em desamparo, ora pela reclusão orgânica e digestiva, que dá forma a (segrega, como o caracol) um discurso denso, laboriosamente contido e que, sendo muito próprio-doméstico, resulta sempre da difícil experiência abismal do *en-contro* com o outro, com a diferença e com o mistério do desconhecido, só possível através de um demorado e profundo envolvimento com as coisas.

Como notou recentemente Tolentino Mendonça, no texto que acompanha o *caderno* de Teresa M. G. Jardim na primeira edição de *Cadernos de Santiago*, esse é um lugar difícil de habitar, quer na vida, quer na arte. E, talvez por isso, nem sempre seja fácil suportar a imagem do mundo e a escrita segregada por esta autora:

Uns ficarão ligados à poesia de Teresa M. G. Jardim porque ela tresanda de ironia, essa coisa imunda e saudável, essa descontração do bicho que se sacode ao sair do banho e faz de conta que não vê o alarme em seu redor [...]. Teresa M. G. Jardim é uma anti-Sophia [de Mello Breyner Anderson],²² o que só lhe fica bem, e, no entanto, são poéticas tão próximas no entendimento de si como construção de um lugar ético [...] aquilo que em Sophia se chega pela atenção, por uma aristocrática solenidade, por uma inteireza, em Teresa alcança-se pela dispersão na vida pobre e sem aura, atinge-se nos estilhaços paródicos, nas irregularidades do verbo e da pedra ou, como ela diz, no “osso da vida deslocado” (Tolentino Mendonça, 2015:261)

Em 1994, Teresa Jardim sabia já que “o poeta é [...] um visionário de imagens que cegam” (MAÇO e JARDIM, 1994), afirmação onde ecoam certamente as muitas e fascinadas leituras de Herberto Helder, outra das suas afinidades eletivas, declarada desde a entrevista de 1987.

Escrever e dar a ler a partir desse lugar difícil é, quanto a nós, uma dádiva, mesmo quando só pode ser recebida com o travo amargo de uma imagem do mundo abismal, miasmática, rugosa e em permanente metamorfose. Ao partilharmos aqui estas notas de leitura, elas próprias resultantes de um processo de reescrita de outras anteriores e do re-encontro quer com a obra de Teresa Jardim, quer com o trabalho do projeto VÉRTICE, fazemo-lo também em modo de agradecimento por, com ambos, termos tido a hipótese de re-ver o mundo, a escrita e a arte contemporâneos. Em última análise, agradecemos pelo que, através deste trânsito de leitura entre tantos lugares, revimos/redescobrimos de nós mesmas, olhando através dos múltiplos interstícios que esses *en-contros*

²² TJ será também, porventura, uma anti-Tolentino?

produziram. Afinal, como lembra ainda Teresa Jardim, “é pela poesia que se resgatam continuamente os olhos” (MAÇO e JARDIM, 1994).

Ana Salgueiro

É doutoranda em Estudos de Cultura na Universidade Católica Portuguesa (UCP); mestre em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e licenciada em LLM-Estudos Portugueses, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Desde setembro de 2017 é colaboradora na Divisão de Cultura e Turismo da Câmara Municipal do Funchal. É investigadora integrada no Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa (CECC-UCP) e é investigadora colaboradora no Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais da Universidade da Madeira (UMa-CIERL). Nas áreas dos Estudos Literários, Estudos de Cultura e Estudos Insulares, o seu trabalho tem-se ocupado sobretudo dos sistemas culturais da Macaronésia Lusófona, abordando questões como: o exílio e a mobilidade humana, cultural e textual; as implicações entre cultura e poder; a relação entre fenómenos culturais, imaginários e fenómenos naturais; o papel dos discursos artístico e académico nas sociedades contemporâneas. Este trabalho tem sido apresentado em reuniões científicas e eventos culturais, encontrando-se publicado em livros, atas e publicações periódicas especializadas, nacionais e internacionais. Integra o Conselho Científico do Laboratório Galego de Ecocrítica, o Conselho Científico da revista *Arquivo Histórico da Madeira, Nova Série* e a Comissão de Leitura da revista *A.Poética*. É coautora e coordenadora do projeto editorial *TRANSLOCAL. Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas* e coautora dos livros *Vozes de Cabo Verde e Angola. Quatro Percursos literários* (2010) e *Cabral do Nascimento. Escrever o mundo por detrás de um monóculo e a partir de um farol* (2015). No UMa-CIERL, coordena o núcleo de investigação TRATUÁRIO. Percursos para a História da Cultura Madeirense (linha de investigação K I N E S I S).

Bibliografia:

AAVV (2017), *eLyra. Revista da rede internacional LyraCompoetics - Poesia e performance*, n.º10 (12), Porto: ILCML. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/issue/view/14/showToc> (Acesso em 10.01.2018)

AAVV (2016), *eLyra. Revista da rede internacional LyraCompoetics - A éfrase na Poesia Moderna e Contemporânea*, n.º8 (12), Porto: ILCML. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/issue/view/12/showToc>. (Acesso em 20.11.2017)

AAVV (2016), *eLyra. Revista da rede internacional LyraCompoetics - A éfrase na Poesia Moderna e Contemporânea*, n.º7 (6), Porto: ILCML. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/issue/view/11/showToc>. (Acesso em 20.11.2017)

AAVV (2017), *Lapinha de Poesia*, sel. e org. Nelson Veríssimo, Funchal: Imprensa Académica.

AAVV (2015), *70 poemas para Adorno*, Funchal: Nova Delphi.

Anónimo (2010), "Teresa Jardim. Jogos de fortuna", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (6-19 out.), p. 27.

Anónimo (1986), "Ara Gris n.º 3 está quase pronta", *DN Jovem*, (24 jun.), p. [?]

DIAS, Inês e Manuel de FREITAS, dir. (2017), *Telhados de vidro*, n.º 22 (dez.), Lisboa: Edições Averno.

DIAS, Inês e Manuel de FREITAS, dir. (2016), *Telhados de vidro*, n.º 21 (ago.), Lisboa: Edições Averno.

DIAS, Manuel [1987]"«Salém»: à procura de lugares de paz na poesia contemporânea portuguesa", *DN Jovem*, n.º [?] Lisboa, [?]

FREITAS, Helena de Sousa (2011), *O DN Jovem entre o Papel e a Net. História e memórias de uma transição*, Lisboa: Esfera do Caos.

FREITAS, Helena de Sousa (2008), "DN Jovem. Uma existência entre o papel e a net", *JJ* (jan-mar), sn: sn, pp. 32-37. Disponível em http://www.clubedejornalistas.pt/uploads/jj33/jj33_32.pdf (acesso a 20.12.2017).

GONÇALVES, José António, org. (1989) *O Natal na voz dos Poetas Madeirenses*, Funchal:

GRIFFITHS, Paul (2010), *Modern Music and after*, 3.ª ed., Oxford/New York: Oxford University Press.

GRIFFITHS, Paul (1987 [1978]), *A Música Moderna. Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

JARDIM, Teresa M. G. (2016), "Jogos de Adivinhação", José de SAINZ-TRUEVA, *et alii* (org.), *Cadernos de Santiago*, Lisboa: Âncora editora, pp.247-260.

JARDIM, Teresa M. G. (2010), *Jogos Radicais*, Lisboa: Assírio & Alvim.

JARDIM, Teresa (2006), "Persistências, resistências, insistências (o retrato, a paisagem, a natureza-morta)", Graça BERIMBAU, Mafalda GONÇALVES, Martinho MENDES, *Persistências. Exposição de Artes Plásticas* [catálogo], Funchal: Magnólia - Áudio e Vídeo, pp. [1-3].

JARDIM, Teresa *et alii* (2001), *eu vivo aqui. Exposição de Artes Plásticas (1960/2000 – lugares revisitados*, catálogo de exposição, Funchal: s.n.

MACF (2011), *Alguns poemas dispersos e uma parede só para mim* [catálogo da exposição] Funchal: MACF - Museu de Arte Contemporânea do Funchal.

- MAÇO, Tomás e Teresa JARDIM (1994), "Buscar o real pelo caminho mais longo", *JM Revista*, n.º XVI (12 fev.), [?]
- MARTELO, Rosa Maria (2013), "Tensões e implicações entre poesia e resistência na Contemporaneidade Portuguesa", *eLyra. Revista da rede internacional LyraCompoetics - Poesia e Resistência*, 2 (12), Porto: ILCML, pp. 37-53. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/25> (Consulta a 20.12.2015).
- MARTELO, Rosa Maria (2013a), "The resistance of poetry", *eLyra. Revista da rede internacional LyraCompoetics - Poesia e Resistência*, 1 (3), Porto: ILCML, pp.99-114.
- MENDONÇA, José Tolentino (2016), "Esta mão com garras e a outra mão de seda", José de SAINZ-TRUEVA, *et alii* (org.), *Cadernos de Santiago*, Lisboa: Âncora editora, pp.261-262.
- MENDONÇA, José Tolentino (2001), "Caracóis e outras heterodoxias", JARDIM, Teresa *et alii*, *eu vivo aqui. Exposição de Artes Plásticas (1960/2000 – lugares revisitados*, catálogo de exposição, Funchal: s.n., pp. [6-7].
- MENDONÇA, [José] Tolentino (1994), "Dedicado a Marcel Duchamp", *JM Revista*, n.º XVI (12 fev.), [?]
- MENDONÇA, [José] Tolentino (1993), "Anjos à mesa de Teresa Jardim", *Jornal da Madeira. Revista*, n.º [?], Funchal, p [?].
- MENDONÇA, José Tolentino (1990), *Os dias contados*, Funchal: SRTCE/DRAC.
- MENDONÇA, Tolentino e Isabel SALVADO, dir. (1987), *Salém - Revista de Poesia (Dedicada a Sophia de Mello Breyner)*, n.º 2 (nov.), Lisboa: Associação de estudantes da faculdade de Teologia.
- MENDONÇA, [José] Tolentino, Irene LUCÍLIA, Carlos FINO e Teresa JARDIM (1987), "Entrevista. Viagem ao interior da «poesia madeirense»", *Jornal da Madeira*, (22 set.), pp. 5-6.
- PEREIRA, Ana Teresa (2009), *O fim de Lizzie e outras histórias*, Lisboa: Relógio d'Água.
- ROCHA, Luís (2010), "Teresa Jardim publica livro na 'Assírio & Alvim'", *Diário de Notícias* [Funchal], (04 out.), p.24.
- SALGUEIRO, Ana (2018, no prelo), "Tudo o que é sólido se dissolve... e recicla. A vertigem da tradição e do arquipélago em modernidades lusófonas insulares", Ana Isabel MONIZ *et alii* (org.), *Discursos Periféricos da(s) Modernidade(s)*, Funchal: UMa-CIERL.
- SANTA CLARA, Isabel (2011), "Alguns poemas dispersos e uma parede só para mim", MACF, *Alguns poemas dispersos e uma parede só para mim* [catálogo da exposição] Funchal: MACF - Museu de Arte Contemporânea do Funchal, pp. [4-7].
- SANTA CLARA, Isabel (2010), "A expressão do espaço insular na produção artística contemporânea da Madeira", *Anuário 2010 do CEHA*, Funchal: CEHA/SREC, pp.338-353
- SANTOS, Filipe dos (2013), "A construção da música tradicional na Madeira. Uma breve digressão histórica", *Revista Portuguesa de Educação Artística*, n.º 3 (jan-dez), Funchal: DSEAM/DRE, pp. 147-153.

TORRES, Jorge e Rui CAMACHO (2016), "Instrumentos musicais populares", AAVV, *Aprender-Madeira*, Funchal: APCA. Disponível online em: <http://aprendermadeira.net/instrumentos-musicais-populares/> (Acesso a 22.12.2017)

TORRES, Rui (2006), "Breve apresentação da Poesia Experimental Portuguesa", *Arquivo Digital da PO-EX*. Disponível online em: <http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/ruitorres-brve-apresentacao-da-poesia-experimental-portuguesa> (acesso em 20.12.2017).

VENUTI, Laurence (1998), *The scandals of translation. Towards an ethics of difference*, London/New York: Routledge.

VENUTI, Laurence (2008), *The translator's invisibility. A history of translation*, London/New York: Routledge.

obs.: muitos dos textos indicados nesta bibliografia foram-nos amavelmente cedidos por Teresa Jardim. Tendo sido guardados pela autora ao longo de várias décadas, muitas vezes em formato de recorte, nem sempre se encontram completamente identificadas as suas referências bibliográficas. Por não termos tido tempo para apurar os dados em falta, algumas das referências indicadas nesta bibliografia estão incompletas. Por este facto, pedimos desculpa a Teresa Jardim e aos leitores.



Jorge Valdemar GUERRA (organização e descrição catalográfica das fotografias) (2017), *Arquivo Histórico Da Madeira – Imagens Antigas Do Funchal Urbano*, Série Coleção Iconográfica 2, [Funchal]: Direção Regional da Cultura – Arquivo Regional e Biblioteca Pública da Madeira, 374 pp., ISBN 2182-9586.

Sugestão de leitura de

FILIPE DOS SANTOS

Arquivo Regional e Biblioteca Pública da Madeira

Conselho Editorial da revista *Arquivo Histórico da Madeira*, Nova Série

Há empreendimentos culturais e editoriais que – ainda que incorrendo nós num arriscado exercício de previsão – estão destinados a permanecer no tempo como marcos e como paradigmas, como padrões a partir dos quais hão-de se medir e avaliar contributos da mesma espécie. Parece-nos que esta obra se insere plenamente nesta condição.

Folheamos e olhamos, à primeira vista, um catálogo de fotografias antigas do Funchal, acompanhadas de bastas e informadas legendas ou descrições. Mas este volume é mais do que um catálogo: acaba por ser um estudo de história urbanística, em primeiro lugar, e depois – poder-se-ia dizer, consequentemente – de história política e administrativa, económica, cultural e social do Funchal na Época Contemporânea; é, afinal, uma história, ilustrada, da cidade.

A obra começa com uma «Nota de Abertura» de Natércia Xavier, Diretora Regional da Cultura à altura da edição. Segue-se uma «Apresentação» feita por Fátima Barros, Diretora do Arquivo Regional e Biblioteca Pública da Madeira, que oferece já um primeiro olhar para o conteúdo e os parâmetros do volume. Depois, temos a «Introdução» e as «Imagens Antigas do Funchal Urbano», propriamente ditas, com as respectivas legendas – ambas (nota introdutória e legendas ou descrições catalográficas) saídas da pena laboriosa e valorosa do autor, Jorge Valdemar Guerra, colaborador do Arquivo Regional e Biblioteca Pública da Madeira. Finalmente, existe um útil «Índice Analítico».

Este volume é o segundo da colecção mencionada em epígrafe e é composto por 358 fotografias com os limites temporais *a quo* e *ad quem* de meados do século XIX e meados da centúria subsequente.

Nesta obra, Jorge Valdemar Guerra apresenta, fotografia a fotografia, um

percurso que se inicia no tradicional «*core*» do Funchal – o antigo Terreiro da Sé fronteiro à Catedral –, percorre algumas das principais artérias da vetusta malha urbana, debruça-se sobre os pitorescos cursos de água que atravessam a cidade, deambula ao longo da orla marítima da baía [...], e trepa finalmente as íngremes vertentes do deslumbrante anfiteatro onde, perscrutando ao fundo a velha urbe, regista interessantes aberturas panorâmicas que permitem presenciar curiosos aspectos hoje desaparecidos, observados igualmente a partir do mar» (GUERRA, 2017: 7).

Surpreendemos, com efeito, nas fotografias reproduzidas e nas respectivas descrições, mutações de múltiplos espaços e estruturas da urbe. Alguns desses espaços e estruturas são os seguintes (apresentamos as denominações actuais – algumas vetustas, outras de Oitocentos e Novecentos): Avenida Arriaga; Largo D. Manuel I; Rua do Aljube; Largo de Gil Enes; Rua Dr. António José de Almeida; Largo da Restauração; Avenida Zarco; Fortaleza de São Lourenço; Avenida do Infante; Jardim Municipal; Teatro Municipal Baltazar Dias; Rua dos Aranhas; Largo do Chafariz; Rua 5 de Outubro; Rua da Alfândega; Rua do Esmeraldo; Rua de João Tavira; Rua dos Ferreiros; Praça do Município; Rua da Carreira; Rua Câmara Pestana; Ribeira de São João; Rua de São Pedro; Rua dos Netos; Calçada de Santa Clara; Ribeira de Santa Luzia; Rua 31 de Janeiro; Caminho do Comboio; Largo do Phelps; Rua do Carmo; Largo do Corpo Santo; Fortaleza de Santiago; Parque de Santa

Catarina; Rua da Imperatriz D. Amélia; Largo de António Nobre; Ponte do Ribeiro Seco; Ilhéu e Fortaleza de Nossa Senhora da Conceição; Ilhéu e Fortaleza da Pontinha ou de São José; Avenida do Mar e das Comunidades Madeirenses; Rua Conde Carvalhal.

A propósito da forma e dos objectivos que enformam este volume, vale a pena voltar a citar o seu autor:

Admitimos que alguns dos textos catalográficos extravasam eventualmente o burocrático âmbito de uma convencional ficha descritiva. Todavia, tratando-se de descrições de imagens respeitantes a um tecido vivo como é uma cidade, objecto portanto de constantes metamorfoses – algumas particularmente infelizes, sublinhe-se –, torna-se quanto a nós imperioso não só analisar sem sofismas o respectivo instantâneo como também aludir ao que ocorreu antes da captação e o que sucedeu depois. De resto, outro crucial factor assim o justifica e determina. Diz respeito à inusitada proliferação de imagens antigas do Funchal nas apelativas «redes sociais» – como se fossem uma espécie de ocultos «tesouros» agora descobertos –, suscitando como é óbvio legítima curiosidade na vasta camada de utilizadores, mas induzindo equívocos nos internautas menos avisados, visto que as respectivas observações e profusos comentários transmitem, regra geral, informações anacrónicas destituídas de qualquer rigor ou fundamentação histórica» (GUERRA, 2017: 8).

Mostrando um Funchal que se transformou bastante nos séculos XIX e XX, o catálogo mostra, por conseguinte, parcelas relevantes de património desaparecido. Dado que não nos podemos demorar, apresentamos, fechando esta sugestão de leitura, dois exemplos apenas de estruturas – edifícios, instituições – relevantes da cidade do Funchal que não lograram chegar aos nossos dias.

O primeiro exemplo – sinalizado igualmente por Jorge Valdemar Guerra na «Introdução», entre outros – é, efectivamente, um caso clássico – talvez o maior exemplo oitocentista de depredação de património na capital da Madeira. Referimo-nos ao convento masculino de São Francisco, que ocupava – conjuntamente com a sua igreja e ampla cerca – o que hoje é o Jardim Municipal e áreas vizinhas, a Avenida Arriaga e, até, o Teatro Municipal Baltazar Dias (GUERRA, 2017: 56-61, 356).

Começou a ser construído no último terço de Quatrocentos, no extremo ocidental do chamado Campo do Duque, ou Terreiro da Sé, zona mais central da vila e depois cidade do Funchal. O edifício percorreu, como é normal, o seu caminho de crescimento, de modificações, de fomento artístico, o que permitiu

