

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE-PARIS 3  
ECOLE DOCTORALE 122 - EUROPE LATINE ET AMERIQUE LATINE

UNIVERSIDADE DA MADEIRA

THESE DE DOCTORAT EN CO-TUTELLE  
TESE DE DOUTORAMENTO EM CO-TUTELA

Discipline: Études Ibériques et Latino-Américaines  
Disciplina: Linguística Aplicada

Thierry PROENÇA dos SANTOS

DE *ILHÉUS A CANGA*, DE HORÁCIO BENTO DE GOUVEIA:  
A NARRATIVA E AS SUAS (RE)ESCRITAS  
(com uma proposta de edição crítico-genética e com uma tradução  
parcial do romance para francês)

D' *ILHÉUS À CANGA*, D'HORÁCIO BENTO DE GOUVEIA:  
LE RECIT ET SES (RE)ECRITURES  
(avec une proposition d'édition critique et génétique et avec une  
traduction partielle du roman en français)

- volume 1 -

Thèse dirigée par = Tese orientada por  
Jacqueline PENJON, João David PINTO CORREIA

Jury = Júri:

Jorge PESSANHA SANTIAGO, Université LYON II  
Anne-Marie QUINT, Université SORBONNE NOUVELLE - PARIS III  
Maria Elisete M. P. DA ROCHA ALMEIDA, Universidade da MADEIRA  
Manuel Amador FRIAS MARTINS, Universidade de LISBOA  
João Adriano RIBEIRO, Universidade da MADEIRA  
Ana Margarida S. FALCÃO SEIXAS, Universidade da MADEIRA



Aos meus VIPes  
(“vilhõezeinhos”, intransmissível e pessoal)  
Rodrigo & Lourenço



**Apoio:**





## **AGRADECIMENTOS**

Desejamos agradecer a todos aqueles que, de algum modo, estiveram próximos do presente trabalho,

em especial,

à Prof<sup>a</sup>. Doutora Jacqueline Penjon e ao Prof. Doutor João David Pinto Correia, pelas observações oportunas e valiosas que prodigaram ao longo do nosso percurso;

ao Professor Doutor Ruben Capela e à Prof.<sup>a</sup> Doutora Isabel Torres, então Magnífico Reitor e Vice-Reitora, respectivamente, pelo empenhamento na formação do corpo docente da Universidade, de que beneficiámos, e pelo que manifestamos a nossa gratidão;

ao Centro de Tradições Populares Portuguesas (C.T.P.P.) e ao Centre de Recherche sur les Pays Lusophones (CREPAL), pelo acolhimento, pelo espaço de debate e pelas condições de trabalho oferecidas;

à Prof<sup>a</sup>. Doutora Maria Elisete Almeida e ao Professor Doutor Michel Maillard, pelas críticas construtivas de que o início deste trabalho veio a beneficiar;

o nosso sincero reconhecimento ao Prof. Doutor Nelson Veríssimo e ao saudoso poeta José António Gonçalves, pelas indicações bibliográficas e, acima de tudo, pela amizade e pelo incentivo;

à Prof. Doutora Isabel Falé, à Mestre Luísa Pinho, ao Mestre Rui Formoso Nobre Santos, e aos colegas do Departamento de Estudos Romanísticos da Universidade da Madeira (UMa), por ordem alfabética, Prof<sup>a</sup>. Doutora Ana Isabel Moniz, Prof<sup>a</sup>. Doutora Ana Margarida Falcão, Prof<sup>a</sup>. Doutora Maria Helena Rebelo, Prof<sup>a</sup>. Doutora Teresa Nascimento, Mestre Fernando Figueiredo, Mestre Leonor Martins Coelho, o encorajamento na prossecução de nosso trabalho;

à Dr<sup>a</sup>. Ana Maria Grund Dias, à Dr<sup>a</sup>. Carla Costelha e ao Mestre Agostinho Lopes, ao Nélcio Gonçalves e ao Gonçalo N. S. Teixeira, pelo apoio técnico e moral na fase final deste percurso;

à Exma Senhora D. Amélia Bento de Gouveia, à Dr<sup>a</sup>. Maria Fátima Gouveia Soares e ao Dr. Horácio Miranda Bento de Gouveia, pelas informações várias sobre a vida e obra de Horácio Bento de Gouveia.



## **PLANO GERAL DA DISSERTAÇÃO**

### **Volume 1 - Ensaio**

A escrita e as reescritas do romance *Canga* (em torno das versões autorais, das adaptações e da tradução parcial de *Canga* para francês)

### **Volume 2 - Projectos e Dossier**

Proposta de uma edição crítico-genética de *Ilhéus/Canga* com apresentação, anotações ao romance e glossário; a tradução da primeira parte do romance para francês; excertos das adaptações e dossier (sinopse cronológica e documentos vários)

## LISTA DAS SIGLAS UTILIZADAS

Para simplificar o tratamento do *corpus* analisado e para economizar espaço, usaram-se as seguintes abreviaturas:

- Dact. - Dactiloscrito de *Ilhéus/Canga* com emendas autógrafas (Casa-Museu Horácio Bento de Gouveia).
- AM - *Águas Mansas: Romance*, Coimbra, Coimbra Editora, com prefácio de Carlos Lélis, 1963.
- AN - *Alma Negra e Outras Almas*, Funchal, Edição do Autor, 1972.
- C - *Canga: Romance*, Coimbra, Coimbra Editora, com prefácio de Aquilino Ribeiro, 3ª ed. de *Ilhéus*, 1975.
- CI - *Canhenhos da Ilha*, Funchal, Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal, 1966.
- CN - *Crónicas do Norte*, S. Vicente, Câmara Municipal, selecção de textos e com nota de apresentação de José António Gonçalves, 1994.
- EJ - *Escritos da Juventude, 1919-1930*, Funchal, Editorial Eco do Funchal, organização de Maria de Fátima Gouveia Soares, com prefácio de Agustina Bessa-Luís, 2001.
- I - *Ilhéus: Romance*, Coimbra, Coimbra Editora, com prefácio de Aquilino Gomes Ribeiro, 2ª ed., 1960.
- LCM - *Lágrimas Correndo Mundo: Romance*, Coimbra, Coimbra Editora, 1959.
- LM - *Luísa Marta - Ficção e Memória: Romance*, Funchal, SRTC-DRAC, prefácio de Horácio Miranda Bento de Gouveia, 1986.
- M - *Margareta: Romance da Cidade e do Mundo*, Funchal, Câmara Municipal do Funchal, 1980.
- NCFC - *O Natal na Cidade, a Festa no Campo*, Funchal, SRTC-DRAC, selecção de textos e com nota de apresentação de Nelson Veríssimo, 2001.
- PJ - *Páginas de Jornalismo*, Alcobça, Papelaria e Tipografia Minerva, com carta-prefácio de Hernâni Cidade, 1933.
- TV - *Torna-viagem: Romance do Emigrante*, Coimbra, Coimbra Editora, 1979.

## ÍNDICE

AGRADECIMENTOS .....	7
PLANO GERAL DA DISSERTAÇÃO .....	9
LISTA DAS SIGLAS UTILIZADAS .....	10
INTRODUÇÃO .....	18
1. Preliminares .....	34
Eduardo Prado Coelho .....	34
2. RAZÕES DE UMA ESCOLHA: O ROMANCE <i>ILHÉUS/CANGA</i> .....	41
<b>2.1. Relato de um percurso intelectual para uma investigação</b> .....	41
<b>2.2. Da relevância de estudar o romance <i>Ilhéus / Canga</i></b> .....	49
PARTE I .....	54
1. FORMAÇÃO E EVOLUÇÃO MORAL E CULTURAL .....	59
2. DA INFLUÊNCIA DO MEIO E DAS “SUAS” LEITURAS AO ROMANCE REGIONAL .....	78
3. A POSIÇÃO IDEOLÓGICA E POÉTICA DE HORÁCIO BENTO DE GOUVEIA: SOB OS SIGNOS DO LUSOFONISMO LITERÁRIO, DO REGIONALISMO TEMÁTICO E DO POPULARISMO EMPENHADO .....	87
4. PARA UM “ROMANCE MADEIRENSE”: DEFESA E ILUSTRAÇÃO .....	98
5. PARA UMA PERIODIZAÇÃO DA OBRA BENTIANA .....	110
6. E AGORA? .....	126
PARTE II .....	130
1. A PROSA DE FICÇÃO BENTIANA NO CONTEXTO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA MADEIRENSE .....	134
<b>1.1. A narrativa de ficção</b> .....	135
<b>1.2. Reflexão à margem do sistema cultural português</b> .....	147
Nós julgamos, pois, que em todo este movimento de aculturação de massas, cada vez menos confinadas ao seu espaço de origem, as ilhas têm e podem vir a ter uma intervenção exemplar na história contemporânea, fazendo-se ouvir nos areópagos das nações, reclamando em primeiro lugar o direito à diferença, o direito a uma insularidade sadia que a sua posição geográfica natural configura. A ilha, mesmo pequena, pode tornar-se num centro de irradiação cultural, não se limitando a acolher simpática e afavelmente grandes vagas de turistas de máquina a tiracolo que permitem aos naturais uma qualidade de vida apetecível e merecida. (BRITO 1999: 29).....	164
2. PERCURSOS DE LEITURA NA OBRA ROMANESCA BENTIANA .....	165
<b>2.1. A revelação da Madeira aos madeirenses e ao mundo através da literatura</b> .....	167
<b>2.2. A mundivivência madeirense transfigurada pela escrita: lugares e tipos humanos</b> .....	171
<b>2.3. A questão da afirmação da identidade cultural</b> .....	178
<b>2.4. A língua padrão vs. o português da Madeira</b> .....	182
Sophia de Mello Breyner Andresen .....	182
Cena 3. <sup>a</sup> (1859: 11-13) .....	196
Genoveva (G.) e Maria (M.) .....	196
<b>2.5. Um exemplo de escrita vernácula e estilisticamente rica</b> .....	202
<b>2.6. Entre a experiência da ilha e a pintura da sociedade insular: temas bentianos</b> .....	210

<b>2.7. Virtualidade e originalidade da obra: da insularidade à ilheidade bentiana</b>	226
.....	
PARTE III .....	234
Estalam as febres .....	236
José de Sainz-Trueva .....	236
<b>1. A FORTUNA EDITORIAL DE <i>ILHÉUS/CANGA</i></b> .....	238
2. A GÉNESE DO TEXTO .....	243
3. A ORGANIZAÇÃO DO ROMANCE .....	250
<b>3.1. A estratégia da narrativa</b> .....	252
<b>3.2. A estrutura diegética do romance</b> .....	257
<b>PRIMEIRA PARTE</b> .....	260
<b>SEGUNDA PARTE</b> .....	261
<b>3.3. Representação e construção do espaço e do tempo</b> .....	263
<b>3.4. Da conformação temática à escrita da narrativa</b> .....	271
4. A ESCRITA DA NARRATIVA .....	273
<b>4.1. Simetrias e dicotomias</b> .....	279
<b>4.2. Dispositivos da descrição</b> .....	280
4.2.1. Os retratos .....	282
4.2.2. O efeito do real .....	291
4.2.3. Efeitos impressionistas .....	293
4.2.4. Comparações e metáforas .....	295
4.2.5. Simbolismo animal, vegetal e meteorológico .....	297
<b>4.3. DISPOSITIVOS DA ENUNCIÇÃO: A POLIFONIA</b> .....	302
4.3.1. A visibilidade do autor-narrador .....	302
4.3.2. O Uso das citações e das referências literárias .....	305
Eu fui ao Senhor Jasus .....	306
4.3.3. Os destaques tipográficos: as aspas e o itálico .....	307
4.3.4. O diálogo .....	312
4.3.5. O discurso indirecto livre e o monólogo interior .....	315
4.3.6. Estereótipos, provérbios e outras fraseologias .....	318
4.3.7. O senso comum, a “bilhardice” e o boato .....	321
Adeus noites das esbulhas .....	323
Ao som d’harmóino e rajão .....	323
Adeus casa do Parreira .....	323
Com seus montes de feijão .....	323
Adeus rapazes do Teinque .....	323
Adeus todos meus parentes .....	323
5. CONFIGURAÇÕES DE <i>CANGA</i> .....	329
<b>5.1. <i>Canga</i>, um romance regionalista moderno</b> .....	333
<b>5.2. <i>Canga</i>, um romance “populista”</b> .....	339
Irene Lucília Andrade .....	339
<b>5.3. <i>Canga</i>, um romance de aprendizagem</b> .....	345
<b>5.4. <i>Canga</i>, um romance de chave?</b> .....	349
<b>5.5. <i>Canga</i>, um romance de tese?</b> .....	354
6. REMATE .....	364
PARTE IV .....	368
1. REVISÕES E REELABORAÇÕES AUTORAIS .....	382
<b>1.1. O processo da revisão</b> .....	385
<b>1.2. O processo de reelaboração</b> .....	388

Quando não supre uma falta, um remate brusco, uma necessidade de complementação, o cair da frase ou do parágrafo vem reforçar a expansão lírica, dando maior profundidade à memória, à passagem do tempo, ao “paraíso perdido” de que se lembram os protagonistas bentianos. ....	398
Relativamente à mudança de nome de personagens, vale a pena, uma vez mais, cotejar e observar os sucessivos estados do texto de que dispomos, desde o original dactilografado com emendas autógrafas, à terceira edição do romance dito “refundido”, <i>Canga</i> , passando pela primeira e segunda edição de <i>Ilhéus</i> , para perceber a poética e a codificação da antroponímia através de eventuais alterações de nome. ....	402
<b>1.3. O produto acabado: a materialização do livro</b> .....	405
<b>2. TRANSCODIFICAÇÃO DA NARRATIVA: PROJECTOS DE ADAPTAÇÃO PARA TEATRO</b>	
<b>RADIOFÓNICO E PARA ÓPERA</b> .....	412
<b>2.1. Apropriação</b> .....	416
<b>2.2. Para ouvir: as adaptações para o teatro radiofónico</b> .....	417
2.2.1. O primeiro projecto de folhetim radiofónico (Dez. 1978).....	418
2.2.2. Descrição material da adaptação e diálogos por Judite Navarro .....	419
2.2.3. A adaptação de <i>Canga</i> para o folhetim radiofónico por Judite Navarro ...	420
<b>2.3. Para ver e ouvir: as adaptações para o cinema e para a ópera</b> .....	428
2.3.1. O projecto do filme.....	428
2.3.2. A adaptação para uma ópera regional.....	429
2.3.3. Reorientação .....	432
<b>3. UM PROJECTO DE TRADUÇÃO DO ROMANCE PARA FRANCÊS</b> .....	441
<b>3.1. A tradução em debate: teoria(s)</b> .....	442
<b>3.2. Esboço de um projecto: orientações</b> .....	450
3.2.1. Estruturação e dimensão do texto.....	454
3.2.2. Aspecto semântico-denotativo.....	456
3.2.3. Aspecto pragmático .....	461
Numa obra literária, os nomes das personagens não são fruto do acaso e, para além do valor identificativo, assumem frequentemente um valor funcional, simbólico. A esse respeito, observa Bernard Valette: .....	463
3.2.4. Aspecto estilístico formal .....	470
<b>3.3. Considerações finais</b> .....	476
<b>V</b> .....	480
Seguindo o método histórico-crítico, tentámos, neste passo, traçar a génese e a história editorial do referido texto, bastante interessante por sinal, esboçar uma breve caracterização da identidade literária da obra em estudo e ensaiar algumas linhas de leitura que a escrita do romance parece convidar.....	487
<b>3. Em torno da problemática da reescrita</b> .....	489
<b>VI</b> .....	497
<b>A. BIBLIOGRAFIA BENTIANA</b> .....	499
(1979). <i>Torna-viagem: Romance do Emigrante</i> . Coimbra, Coimbra Editora. ....	499
(1980). <i>Margareta - Romance da Cidade e do Mundo</i> . Madeira, Edição da Câmara Municipal do Funchal. ....	499
(1986). <i>Luísa Marta: ficção e memória: romance</i> [pref. Horácio Miranda Bento de Gouveia]. Funchal: D.R.A.C. ....	499
(1995). <i>Torna-viagem: o Romance do Emigrante</i> . Funchal, Correio da Madeira. (Col. “Obra completa de Horácio Bento de Gouveia”). [2ª ed.].....	499
<b>1.2. CRÓNICAS E CONTOS (EM LIVRO)</b> .....	499
Por ordem cronológica: .....	501

(5-V-1959). “Na expectativa de um romance de Horácio Bento de Gouveia. O autor de <i>Lágrimas Correndo Mundo</i> fala aos nossos leitores”. Secção “Varanda”, <i>Diário de Notícias</i> , Funchal, p. 3. (não assinado).....	501
(10-VII-1962). “Da arte (colóquio) – Literatura”. <i>Diário de Notícias</i> , Funchal, p. 3. Texto: Duarte Teives. ....	501
(10-VI-1964). “Um personagem – um problema” (inquérito), em <i>Eco do Funchal</i> , Suplemento “Cultura & Recreio”, nº 8, pp. 1 e 4. (não assinado).....	501
(11-X-1976). “Diálogo com Horácio Bento de Gouveia: novo romance <i>Torna-viagem</i> ”. <i>Diário de Notícias</i> , Funchal, Dossier UM, VII. (não assinado, mas o autor é Sílvio Silva).....	501
(25-XI a 1-XII-1976). “A Madeira e o seus escritores: Horácio Bento de Gouveia”, <i>A Semana</i> , nº 3, pp. 37-40. Texto: José António Gonçalves.....	501
(29-VI-1980). “ <i>Margareta</i> – “Um romance diferente na intenção, na estrutura e na ideologia” – depoimento do autor: Horácio Bento de Gouveia”. <i>Jornal da Madeira</i> , na rubrica: “Letras & Artes”, Funchal, p. 12. Texto: José António Gonçalves. ....	502
(10-X-1982). “Retrato de Horácio Bento de Gouveia”. <i>Diário de Notícias</i> , Funchal, Edição Aniversário. Texto: Luís Jardim.....	502
(31-XII-1980 a 6-I-1981) “Maria Amélia de Gouveia”, em <i>Nova Gente</i> , nº 224, pp. 43-44. Texto: José Roquelino Nóbrega. ....	502
2. PASSIVA.....	503
B. BIBLIOGRAFIA CITADA .....	509
GALVÃO, Walnice Nogueira (1997). “Algumas reflexões sobre regionalismo e nacionalismo”, <i>Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas</i> . [coords. Fernando Cristóvão, Maria de Lourdes Ferraz e Alberto Carvalho] Lisboa, Edições Cosmos. ....	514
GENETTE, Gérard .....	515
— (1982). <i>Palimpsestes, La littérature au second degré</i> . Paris, Éditions du Seuil. 515	
— (1987). <i>Seuils</i> . Paris, Éditions du Seuil. ....	515
TONINI, Giampaolo.....	526
— Entrevista no <i>Tribuna da Madeira</i> , 21-XII-2001. ....	526
— (1994). “Contributo allo studio della storia letteraria di Madeira: cultura, società e sentimento dell’insularità nella poesia e nella narrativa degli ultimi vent’anni” in <i>Rosa dos ventos (Atti del Convegno “Trenta anni di culture di lingua portoghese a Padova e a Venezia)</i> , Università di Padova: Pubblicazioni della sezione di portoghese dell’Istituto di lingue e letterature romanze 7. ....	526
VERÍSSIMO, Nelson .....	527
— (1ª semestre 2005). “O santo e a vizinha”, <i>Girão, Revista de Temas Culturais do Concelho de Câmara de Lobos</i> , Vol. II, nº 1, pp. 29-32. ....	527
— (2005). [selecção de textos, prefácio e notas] <i>Contos Madeirenses: Antologia</i> . Porto, Campo das Letras.....	527
— (1998). <i>Passos na Calçada: Crónicas</i> . Funchal, Editorial Calcamar. (Col. “Série Novecentos 1”) .....	527
— (1990). [selecção de textos, prefácio e notas]. <i>Narrativa Literária de Autores Madeirenses da Madeira – Século XX: Antologia</i> . Secretaria Regional do Turismo, Cultura e Emigração / DRAC, Funchal. ....	527
— (1996). <i>Madeira: Referências Bibliográficas</i> . Funchal. [policopiado com Adenda] .....	527
VIEIRA, Alberto (2004). <i>Canaviais, Açúcar e Aguardente na Madeira. Séculos XV a XX</i> , SRTC/CEHA, Funchal. (Col. “História do Açúcar, nº 3).....	527

VILA-MATAS, Enrique (1999). <i>A Viagem Vertical</i> [tradução de José Agostinho Baptista]. Lisboa, Assírio & Alvim. (Col. “o imaginário / 39”).....	527
VILELA, Mário .....	527
— (2002). <i>Metáforas do Nosso Tempo</i> . Coimbra, Almedina.....	527
— (1994). <i>Tradução e análise contrastiva: teoria e aplicação</i> . Lisboa, Caminho. 528	
- VII - .....	530

**mas uma ilha tem um princípio: no fundo de um poço ou no alto de uma colina,  
uma terra respira.**

José António Gonçalves, “o esconderijo do caruncho”,  
*Ilha - Poesia 2000.*





## **INTRODUÇÃO**



## 1. Preliminares

Mas há questões essenciais que se colocam. Por exemplo, quais os deveres de uma universidade em relação à preservação dos textos que constituem a história e a memória de uma comunidade? Por outras palavras, qual é a responsabilidade filológica da Universidade?

Eduardo Prado Coelho<sup>1</sup>

Pedra angular no processo de afirmação cultural da identidade madeirense e ainda pouco explorada na Literatura Portuguesa, a obra de Horácio Bento de Gouveia merece ser divulgada e estudada, pela sua originalidade temática, do ponto de vista literário, e por constituir material rico e interessante, do ponto de vista linguístico e textual.

Embora nunca tivesse teorizado tal conceito, o que mais impressiona na sua obra é, com efeito, a tentativa de descrever e de definir a “insularidade madeirense” ou, se nos é permitido dizer, a “madeiridade”, através de uma prática discursiva e de uma escolha de temas que apontam para essa noção. Para além de o primeiro romance do autor ser, provavelmente, o mais ilustrativo do que acabamos de enunciar, a sua escolha deve-se ao facto de constituir assunto fecundo – dado o material existente à sua volta e o potencial literário e linguístico nele inserido –, com especial incidência, na nossa perspectiva, no que toca à sua variação, à sua história editorial, à sua transversalidade para outros domínios artísticos e aos problemas de tradução que levanta.

O primeiro romance *Ilhéus*, publicado em 1949, com a chancela da Coimbra Editora, narra a história de um rapaz de Ponta Delgada, pequena aldeia situada na costa norte da ilha, nado e criado no seio de uma família abastada. À medida que descobre, nos anos vinte do século passado, as delícias do amor nas suas várias vertentes

---

<sup>1</sup> Eduardo Prado COELHO, “Para que serve a Universidade? (2)”, *Público*, 23-XII-2003, p. 7.

(platónico, *flirt* e amor carnal), vai tomando consciência do drama social em que se encontram “os colonos”, prisioneiros do regime agrário da “colônia”. Esta situação convém, principalmente, ao senhorio que explora as famílias de caseiros de forma desumana. Entre a crónica e a reportagem, a ficção encena personagens que terão sido inspiradas em figuras que existiram na realidade.

Esta narrativa conhecerá três edições (a segunda, em 1960, e a terceira, em 1975). Cada edição corresponde a um estágio evolutivo do texto, que só atingirá a estabilidade com a última publicação. Em 1975, o autor substitui o título *Ilhéus* por *Canga* e acrescenta dois capítulos, explicando que se tratava do título e das passagens que a Censura da época não tinha autorizado.

O romance suscitou, tanto quanto nos foi dado saber até ao momento, três projectos de adaptação: para o teatro radiofónico, da autoria da escritora Judite de Navarro (com o texto dramático praticamente concluído, em 1978), para o cinema, conduzido por José Luís Cabrita (mas o guião pode ter-se perdido) e para a ópera, por iniciativa do Maestro Victor Costa e com libreto de Ivo de Freitas. Nenhum dos projectos foi levado à cena, à tela ou para o ar, mas parte do material textual existe.

Fazer a história da narrativa, um estudo das suas transformações, quer intratextual, quer intertextual e/ou intersemiótica, é o que nos propomos levar a cabo com base num projecto de edição crítica do romance para depois o traduzir parcialmente para francês. No fundo, o que nos importa é reflectir, com base no estudo do *corpus* estabelecido e na prática da tradução, sobre a questão da *reescrita*, da reformulação literária (intralinguística e interlinguística) e da transcodificação para outras linguagens artísticas. Desse trabalho vai resultar um ensaio, no qual destacaremos os fundamentos para uma teoria da *reescrita*, da reformulação do modo narrativo de acordo com a nova motivação subjacente ao projecto definido e ao suporte de mediação adoptado. Na

verdade, parece-nos que este assunto tem sido pouco explorado de forma sistemática e abrangente, sendo, por isso mesmo, necessário um estudo de fundo e globalizante sobre os mecanismos da actualização/transformação/transcodificação de um discurso narrativo.

Para tal, levaremos a cabo a redacção de uma monografia cujo percurso passamos a enunciar: fazer o estudo das várias formas de que o texto narrativo *Canga* se reveste, ao ritmo das provas com emendas autógrafas de que há notícia e das três edições que teve por fortuna, bem como a descrição de alguns fenómenos de variação gráfica, linguística e textual, com o duplo objectivo de, por um lado, delinear uma proposta de edição crítica, pelo outro, responder às perguntas fundamentais que se nos colocam: que ilações se podem tirar do cotejo das sucessivas transformações textuais que o autor entendeu por bem operar no seu romance? Que texto adoptar para a tradução?

Esta abordagem inscreve-se, naturalmente, na Linguística Aplicada, ciência fundamentalmente empírica e interdisciplinar. É empírica na medida em que se interessa pela linguagem e pelas falas individuais, não tanto enquanto sistema abstracto que descreve regularidades internas, mas enquanto recurso mobilizado nas mais diversas práticas sociais, desde a conversa de café entre amigos aos discursos profissionais e mediáticos. Situa-se, ainda, na Linguística Aplicada porque procura responder a uma solicitação social, como sugere a citação em epígrafe deste ponto da Introdução: a avaliação e valorização da obra de um escritor madeirense, enquanto expressão regional, nas suas dimensões mais relevantes: Literatura, Linguística e Cultura.

Contrariamente ao que a designação “Linguística Aplicada” possa fazer supor, não se trata nesta disciplina de aplicar teorias linguísticas a práticas (ensino das línguas, ortofonia, lexicografia...), mas de elaborar reflexões para teorizar essas práticas, com

base em noções desenvolvidas nos múltiplos campos das Ciências da Linguagem. Tal desígnio permite não só compreender melhor e melhor teorizar a linguagem através do estudo das práticas sociais, como também perceber melhor e melhor teorizar essas práticas através da linguagem.

A Linguística Aplicada constitui, deste modo, um ponto de encontro privilegiado entre práticas sociais ligadas, de alguma maneira, aos acontecimentos verbais, bem como uma reflexão teórica caracterizada por uma visão linguística e social da linguagem, ao conferir um amplo espaço às suas dimensões contextuais.

Abrangendo, assim, um vário leque de objectos de estudo que importa à Linguística Aplicada, a nossa pesquisa situa-se no âmbito do trabalho da edição crítico-genética, da reflexão sobre a mutabilidade de um romance adaptada a nova configurações artísticas e linguísticas, da prática da tradução literária<sup>2</sup>, áreas que também podem contribuir muito para a didáctica das línguas e dos textos.

Por isso, vale a pena aprofundar a problemática da escrita e da reescrita de uma obra literária, cultural e geograficamente muito marcada, porque permite relevar duas valências que sofrerão profundas alterações consoante o palco em que se produz e o público a que se destina: a (des)construção de uma identidade individual e colectiva madeirense e a configuração de saberes e de interpretações do mundo através dos discursos dos seus protagonistas.

Tratando-se, assim, de um texto produzido no período contemporâneo, a crítica textual aconselha-nos a seguir a última lição autoral. Parece, então, evidente que é preciso basearmo-nos na última edição publicada de *Canga*, que corresponde à terceira

---

2 Os problemas que a tradução coloca, nomeadamente aqueles que dizem respeito às referências interlinguísticas, constituem vários momentos de reflexão passíveis de fornecer soluções concretas aos tradutores profissionais. Além disso, os contributos da Linguística Contrastiva, ao justapor duas línguas, duas culturas, e ao fazer corresponder a um dado elemento de uma um único elemento da outra, poderão participar na evicção das ambiguidades interpretativas dos textos.

edição de *Ilhéus*, por ser o texto refundido pela mão do autor, com título do original e versão integral dos capítulos “ditos” censurados das primeiras edições, e publicado com o seu aval.

Contudo, tendo em conta o potencial do material disponível, vale a pena explorar a problemática inerente às várias versões/edições da obra, no âmbito de uma linguística do texto, em que serão abordadas questões do foro da genealogia, transmissão textual e, até, genética.

Esses dados relativos à natureza e aos funcionamentos da criação literária constituem, sem dúvida, informação preciosa para o tradutor, ao dar-lhe indicações válidas sobre as intenções do autor. Ou seja, esta abordagem permitirá “espreitar” a oficina da escrita criativa de Horácio Bento de Gouveia e levantar a ponta do véu sobre o modo como o autor escreveu o(s) seu(s) livro(s).

À questão do “como escreveu?” segue-se, portanto, a pergunta essencial “como traduzir?”. Neste ponto, procuraremos, com uma análise do nosso próprio acto tradutivo, abordar a tradução como processo e como meio privilegiado de pensar a língua, de forma a contribuir, singularmente, para uma linguística da invenção translativa.

Assim, traduzir o romance *Canga* permite responder aos dois objectivos que acabámos de enunciar. Além da óbvia função de que é investida, a “tradução é um excelente observatório, talvez o melhor observatório sobre literatura enquanto acto criativo”, como observa Claire Cayron<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Cf. “Entretien avec Claire CAYRON”, *Hypogrif, Bulletin de Liaison du Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur le Français, n° 1*, Février 1995, p. 3. Traduzimos e adaptámos o seguinte trecho da entrevista: “j’ai voulu devenir traductrice, parce que cela me paraissait un excellent observatoire, peut-être le meilleur observatoire sur la littérature en tant que création”.



Neste trabalho, levantar-se-ão, forçosamente, problemas de transferência linguística, decorrentes das especificidades da língua portuguesa relativamente à língua francesa. Procederemos, então, à análise de alguns dispositivos gramaticais e linguísticos das línguas em confronto, colocando, por exemplo, a questão da *ortonímia* (que explica a marcação alterada dos acontecimentos, a mudança de sujeito, as explicitações, a escolha dos tempos verbais e a recusa da “literalidade”)<sup>4</sup>.

A mesma problemática se coloca em relação à tradução de aspectos civilizacionais e culturais, que poderão implicar remodelações textuais e discursivas em aspectos vários, dos quais destacaremos as formas de tratamento ou as alcunhas, a onomástica (antroponímia e toponímia), as unidades de medida ou de peso, a moeda, a idiossincrasia do sistema administrativo, os “intraduzíveis” e o falar típico e vernáculo. Estes aspectos serão discutidos de modo a justificar as soluções adoptadas.

Uma vez identificados e contextualizados os aspectos mais problemáticos ou relevantes da matéria em foco, trataremos de abordar os problemas da tradução, na óptica de quem procura *refazer o mesmo texto noutra língua*: serão tomados em linha de conta vários parâmetros, dos quais salientamos a mancha gráfica, o tamanho do texto, a plasticidade da frase, o aproveitamento das virtualidades linguísticas da língua de destino, a restituição do(s) sentido(s) e os processos estilísticos.

Em suma, o nosso projecto distingue quatro planos de acção: a contextualização da obra bentiana, a edição crítica de *Canga*, a sua tradução para o francês e um estudo dos processos de transvaze da narrativa literária para novos moldes semióticos, quer linguísticos, quer artísticos. A presente dissertação dividir-se-á nas quatro fases consecutivas: familiarização com a escrita e o universo bentiano, “peritagem” da

---

<sup>4</sup> V. Jean-Claude CHEVALIER, *Problèmes linguistiques de la traduction – L’horlogerie de Saint-Jérôme*, 1995.

matéria-prima, confrontação com as adaptações e análise dos processos de transformação, e, finalmente, justificação dos projectos propostos.

## 2. RAZÕES DE UMA ESCOLHA: O ROMANCE *ILHÉUS/CANGA*

Não é lícito ignorar que toda a investigação é o resultado de um contexto inscrito no tempo, com as suas marcas ideológicas e culturais, que acaba por determinar a sua metodologia e os seus objectivos, influenciando, de certo modo, nos seus resultados.

Por isso, pareceu-nos pertinente esclarecer alguns aspectos relativos às circunstâncias que nos conduziram a levar a cabo este trabalho de pesquisa.

Faremos, por um lado, o relato de um breve percurso, com origem na perplexidade causada pela proposta de nos debruçarmos sobre o primeiro romance do escritor insular até à aceitação da mesma, a ser concretizada no projecto de investigação em Linguística Aplicada, cujo objectivo será desenvolver um quadro de análise filológica do romance *Ilhéus/Canga* com base nas suas transformações e adaptações textuais, no sentido de problematizar a sua reescrita, que agora se apresenta.

Por outro lado, procuraremos tecer algumas considerações gerais sobre as dificuldades que fomos encontrando e que, em última análise, são os problemas com os quais todo o investigador ou futuro estudioso da obra de Horácio Bento de Gouveia poderá vir a debater-se nos primeiros passos de uma pesquisa, sendo estes, como se sabe, determinantes para a validação e prossecução do trabalho a realizar.

### 2.1. Relato de um percurso intelectual para uma investigação

Quando, há cinco anos, a Prof<sup>ra</sup>. Doutora Maria Elisete de Almeida nos sugeriu trabalhar o romance *Ilhéus/Canga* de Horácio Bento de Gouveia, mostrámo-nos reticentes pelas razões que se enunciam: sabíamos que se tratava de um importante símbolo da história cultural da Região, mas que eram escassos os estudos sobre a obra e

o homem, com a agravante de ter ficado de fora da *História da Literatura Portuguesa* de Óscar Lopes e de José António Saraiva.

Pois, trabalhar sobre a obra de um autor não canonizado pela instituição literária nacional, obra essa actual e aparentemente confinada ao arquipélago da Madeira e cujo valor literário ou cultural está ainda por estabelecer, comporta riscos para quem pretende evoluir no meio académico e ser reconhecido pelos seus pares.

Não é por acaso que foram estudiosos estrangeiros como Rolf Ulbrich, Francis M. Rogers, Gregory F. Rocha, Giampaolo Tonini, isentos dos condicionalismos impostos pela tutela crítica nacional, mas também curiosos do raro e do singular, os primeiros académicos a dar relevância à obra do escritor insular que não procurou fazer carreira em Lisboa<sup>5</sup>.

Além disso, ao recolhermos, em conversas, alguns depoimentos e testemunhos, depressa nos apercebemos que a figura de Horácio Bento de Gouveia é geradora de interpretações polémicas. Para alguns, é tido como um homem que esteve na “situação”<sup>6</sup>, para outros, um homem de coragem que escreveu o que até então ninguém ousara expressar. A ser verdadeira a asserção inicial, uma coisa não invalidaria a outra. É do consenso geral que a índole de um escritor nem sempre coincide com a sua produção literária: Balzac defendeu ideias reaccionárias e, no entanto, a sua obra testemunha uma profunda humanidade. Ainda assim, o conhecimento deste facto alimentava o receio de – caso avançássemos com a proposta, e porque não se sabe o que uma investigação desta natureza pode trazer à luz do dia – virmos a ser alvo de um

---

<sup>5</sup> Vale a pena lembrar o que o escritor madeirense opina acerca desta questão. À pergunta do entrevistador do *Diário de Notícias* do Funchal, de 10-X-1982 – “Pensa que se se tivesse radicado definitivamente em Lisboa, teria ganho outra estatura como escritor?” – responde Horácio Bento de Gouveia: “Com certeza. Estou convencido que sim. Ganharia outra auréola. Porque um escritor precisa de participar, de beber cultura a cada momento, de acompanhar de perto esboços ou consolidação de movimentos literários”.

<sup>6</sup> Fez-se membro da União Nacional em Alcobaça, na década de trinta do século passado, e aceitou, anos mais tarde, o cargo de director do semanário político-regionalista *A Voz da Madeira*.

possível aproveitamento político, visto tratar-se de um vulto que, ainda hoje, constitui um poderoso símbolo da identidade madeirense, sendo, por isso, susceptível de ser instrumentalizado para outros fins que não os de interesse cultural.

Outro motivo de apreensão resultava das conversas que, entretanto, encetámos com professores madeirenses ligados à Literatura, quer do Ensino Secundário quer do Ensino Superior, e que, salvo entusiásticas, mas raras, excepções, eram reveladoras de desinteresse, indiferença ou desconhecimento. Se bem que, em matéria de Literatura, os gostos sempre se discutem (o mau gosto do bom, dirão alguns!), estranhávamos a falta de curiosidade por parte desses professores pela obra literária que, mais do que qualquer outra, poderia dizer-lhes algo acerca das suas origens, das suas experiências de vida e do espaço singular que habitam.

Mesmo assim, e para não ficarmos pelos receios ou preconceitos, fomos em demanda do referido romance, que lemos com agrado, como quem redescobre a ilha através da “mitologia rescendente” da “sépia das fotografias”<sup>7</sup>, comoventes. Essa nostalgia, experimentada de um tempo e lugar que não nos pertencem, muito deve aos rasgos de boa factura literária de que a obra se reveste, nomeadamente na pintura, não raras vezes poética, do espaço físico, ou no pitoresco dos diálogos e no fino recorte de cenas comoventes e de situações em muito reveladoras da hipocrisia moral e social da época retratada.

Além disso, o texto coloca problemas interessantes do ponto de vista da tradução, por exemplo, a transmutação das idiossincrasias regionais, tais como as isoglossas rurais ou a terminologia especificamente madeirense de hierarquização das classes sociais.

---

<sup>7</sup> As expressões são de Viale MOUTINHO, em *Aquém e Além Montes – Textos de Andarilho*, Porto, Editorial Domingos Barreira, 1992, p. 234.

Como a ideia se nos afigurava progressivamente viável, continuámos a recolher dados e informações que pudessem ser úteis, em particular material relacionado com a linha de pesquisa que nos propúnhamos – e propomos – desenvolver, e que consiste em aprofundar a problemática da “reescrita” tanto autoral (seja no plano de uma simples etapa do processo global de composição, seja enquanto actividade de retranscrição modificada de um texto produzido) como translativa (interlingual, ou seja, refazer o mesmo texto noutra língua). Fizemos, então, o levantamento de bibliografia, fomos estabelecendo contactos com os familiares e contemporâneos do autor e procurámos constituir um *corpus* de trabalho com base na informação de que o texto da terceira edição era refundido, o que pressupunha a existência de textos intermédios.

Relativamente à bibliografia existente sobre Horácio Bento e respectiva obra, não levámos muito tempo a verificar que é, em termos quantitativos, reduzida. As monografias que lhe são inteiramente dedicadas resumem-se a cinco.

A primeira é a dissertação de Doutoramento intitulada *Novelist of the madeiran experience: the life and works of Horácio Bento de Gouveia*, do luso-americano Gregory F. Rocha, Jr. (da Southeaster Massachusetts University), tese defendida em princípios de Junho de 1979, na Universidade de Harvard<sup>8</sup>. O académico luso-americano aborda a experiência humana e literária do escritor madeirense de modo a tirar informação que diga respeito às três áreas que se propõe articular: literatura/etnografia/antropologia. A leitura que faz da obra bentiana é correcta, mas os seus comentários trazem pouca novidade.

---

<sup>8</sup> Foi o próprio Horácio Bento de GOUVEIA quem, pela primeira vez, deu notícia desse “Doutoramento na Universidade de Harvard” no *Jornal da Madeira*, na sua edição de 26-V-1979. A correspondência de que é feita menção no referido artigo existe e está na posse do Dr. Horácio Miranda de Ornelas Bento de Gouveia, que teve a amabilidade de no-la mostrar. Graças à Internet, pudemos comprovar essa informação no catálogo *on-line* da Biblioteca da Universidade de Harvard: *Novelist of the Madeiran experience: the life and works of Horacio Bento de Gouveia* by Gregory F. Rocha, Thesis (Ph. D.) – Harvard University, 1979. Harvard Archives: HU90.11365.70 Harvard Depository.

Temos também o estilisticamente curioso e penetrante “ensaio de entendimento” sobre *Horácio Bento de Gouveia, Escritor Ilhéu e Populista*, de Manuel Ferreira Rosa, publicado em 1980 pela Câmara Municipal de São Vicente. É, provavelmente, o ensaio que melhor cinge o assunto tratado.

Há a interessante e graficamente bem conseguida *Colectânea de Conferências, Notícias e Artigos da 1ª Exposição Bio-bliográfica na Casa-Museu Dr. Horácio Bento de Gouveia* que veio a lume em 1999, e cujos exemplares se podem compulsar no escaparate das livrarias da Região. Há nela muita informação, embora nem sempre bem organizada. Os contributos maiores serão, sem dúvida, o trabalho de Maria Elisete Almeida, subordinado ao tema “Particularidades dos falares madeirenses, na obra de Horácio Bento de Gouveia”, bem como o de António Ribeiro Marques da Silva, intitulado “Horácio Bento – o escritor e o povo”.

Assinala-se, ainda, a dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Católica Portuguesa do Funchal em 1999, intitulada *A Insularidade no Romance de Horácio Bento de Gouveia – Uma Introdução à sua Obra*, de Maria Graziela Fernandes Camacho, e a quem agradecemos a generosidade intelectual de ter posto à nossa disposição os recortes de jornais que pacientemente recolheu, relativos aos escritos de Horácio Bento de Gouveia. Contudo, o estudo emanou de um espírito motivado por um certo proselitismo ilhéu, em que a autora apresenta frequentemente opiniões diversas de figuras importantes tiradas da imprensa escrita, sem as comentar de forma crítica.

É de registar a revista *Islenha*, nº 30, inteiramente dedicada ao escritor madeirense que, sob os auspícios de Nelson Veríssimo, traz achegas penetrantes e profusamente ilustradas. Apesar da inclusão de dois ou três textos reflectindo leituras algo superficiais, o referido número desta revista será, sem dúvida, o instrumento de trabalho mais valioso para uma iniciação nos estudos bentianos.

Finalmente, a dissertação de Mestrado apresentada à Universidade da Madeira, em 2004, intitulada *O Itinerário Linguístico nas Crónicas em Prol da Língua Portuguesa de Horácio Bento de Gouveia – Tradição e Criatividade*, de Natália Gouveia Nascimento Gonçalves, cujo maior mérito reside na compilação dos artigos sobre a concepção que o autor tem da língua, da estilística e do ensino da literatura, bem como a bibliografia (quase) exaustiva das crónicas publicadas na imprensa regional.

Ainda na edição regional, encontrámos apontamentos ou páginas dedicadas a Horácio Bento de Gouveia em monografias de temática local, com achegas que reputamos discutíveis ou banais mas, por vezes, com pistas interessantes, como *A Madeira – Cultura e Paisagem*, de César Augusto Pestana (1985), *Ilha da Madeira, Paraíso Terrestre: a Sua História, Povo e Mentalidade – Aspecto Social, Económico, Turístico e Cultural* (1985), de César Figueira César, e *Temas Linguísticos e Literários* (1998), de Maria Margarida Macedo Silva.

Além dos estudos que acabámos de enumerar, parte do material crítico encontra-se disperso pela imprensa regional ou nacional. Destacaremos, para citar os nomes daqueles que, por mais do que uma vez nestes últimos anos, se debruçaram sobre o autor em questão, os artigos assinados por João David Pinto Correia<sup>9</sup> e por José António Gonçalves<sup>10</sup>. É claro que os contributos disponíveis na imprensa da época são, para quem procura informações seguras e reflexões pertinentes, de interesse variável, a oscilar entre rasgados elogios e processos de intenção, passando por algumas análises convincentes. Daí que fazer a economia deste trabalho de selecção crítica seria correr o risco de passar ao lado de observações estimulantes. Convém, no entanto, não perder de

---

<sup>9</sup> Ver, por exemplo, João David Pinto CORREIA, “Horácio Bento de Gouveia, Uma/A Voz da Terra Madeirense”, *Notícias da Madeira*, “suplemento de Cultura”, Funchal, 01-I-1994.

<sup>10</sup> Ver, por exemplo, José António GONÇALVES, “*Torna-viagem* – novo romance do Dr. Horácio Bento de Gouveia”, *Jornal da Madeira*, Funchal, 09-V-1979; “Uma homenagem à ruralidade”, *Jornal da Madeira*, Funchal, 26-VIII-1979; “Entrevista com Maria Amélia Bento de Gouveia”, *Jornal da Madeira*, Funchal, 22-II-1981 (texto de José António Gonçalves).



vista que a imprensa estava fortemente influenciada pela grelha de leitura da *Presença* e condicionada pela censura prévia do salazarismo, e que, no período que se seguiu ao 25 de Abril, a mesma estava sujeita a um certo determinismo ditado pela instabilidade política subsequente.

Na Internet, a primeira referência a Horácio Bento de Gouveia foi introduzida em 1998, aquando da homenagem no décimo-quinze aniversário do seu falecimento, promovida pela Casa-Museu, por iniciativa de sua filha e genro<sup>11</sup>. Trata-se de uma sóbria notícia bio-bibliográfica do escritor, em texto bilingue português-inglês, a que falta, no entanto, manutenção e actualização. Mais substanciais são as páginas da responsabilidade do historiador Alberto Vieira, dedicadas ao Concelho de São Vicente, através do portal *madinfo.pt*. Embora o conteúdo oferecido aos internautas seja fiável, merecia, mesmo assim, uma edição do texto mais cuidada, bem como uma apresentação gráfica mais rica e atraente, documentada, por exemplo, com fotografias, fac-símiles e recensões críticas da época.

Tal foi o objectivo almejado pelo site “Horácio Bento de Gouveia” ([www.uma.pt/hbento](http://www.uma.pt/hbento)), realizado por nós em colaboração com o Dr. António Pires, do Sector de Comunicações e Informática da Universidade da Madeira, com material diversificado e uma base de dados bastante útil, ainda que sujeita a algumas verificações.

Em todo o caso, não é difícil constatar que o ano de 2001 – centenário do seu nascimento – se afigurou de viragem na produção de estudos sobre Horácio Bento de Gouveia, nem custa acreditar que, daí para a frente, o respectivo acervo bibliográfico tenha ganho, graças aos referidos trabalhos pioneiros e ao reavivar da curiosidade pela obra bentiana que as comemorações do centenário do seu nascimento não deixaram de

---

<sup>11</sup> Ver o endereço [www.terravista.pt/PortoSanto/2305](http://www.terravista.pt/PortoSanto/2305).

estimular, espessura quantitativa e qualitativa. Iniciativas como o ciclo de conferências promovido pela Associação dos Escritores da Madeira em colaboração com a Câmara de São Vicente, bem como o colóquio que a Direcção Regional dos Assuntos Culturais (D.R.A.C.) da Região Autónoma da Madeira organizou, são disso um bom indicador.

Ao estudioso de Horácio Bento e da sua obra importará saber que o seu espólio está repartido pelos dois ramos familiares que deixou<sup>12</sup>. Uma parte encontra-se na Casa-Museu Dr. Horácio Bento de Gouveia, em que o escritor viveu a infância, parte da juventude e o primeiro casamento, e onde se podem consultar, designadamente, as provas dactilografadas, com emendas manuscritas, dos seus três primeiros romances, à guarda de Dr.<sup>a</sup> Maria de Fátima Gouveia Soares, filha do primeiro enlace. A outra parte (grande parte do espólio) está na posse do filho de segundas núpcias, o Dr. Horácio Miranda de Ornelas Bento de Gouveia, e de sua mãe, D. Amélia Viola Miranda Bento de Gouveia, de cujo acervo literário realçamos os manuscritos dos romances *Margareta* e *Luísa Marta*.

No âmbito das comemorações do centenário do nascimento do escritor de Ponta Delgada, a exposição “Horácio Bento de Gouveia – Vida e Obra”, que esteve patente ao público em Janeiro-Fevereiro de 2001 na Casa da Cultura de São Vicente, a exposição “Horácio Bento de Gouveia, escritor” organizada pela Direcção Regional dos Assuntos Cultural (D.R.A.C.), sob a coordenação de Nelson Veríssimo, no Teatro Municipal “Baltazar Dias”, patente ao público de 15 a 30 de Novembro do mesmo ano, ambas com abundante documentação biográfica, bem como as nossas idas à Casa-Museu em Ponta Delgada, permitiram-nos registar que o espólio de Horácio Bento de Gouveia se

---

<sup>12</sup> A esse respeito escreveu José António GONÇALVES, num artigo intitulado “Dr. Horácio Bento de Gouveia – Um ano depois do desenlace”, publicado no *Jornal da Madeira*, 23-V-1984, o que vai adiante: “Em Ponta Delgada resta uma casa onde estão guardadas as primeiras recordações do escritor ali nascido. Nas gavetas da sua última residência, a sua dedicadíssima viúva, Sr.<sup>a</sup> D. Maria Amélia, guarda inúmeros textos, crónicas e artigos de jornal, ainda inéditos em livro, bem como o seu último romance, “Luísa Marta”, ainda por dar à estampa [...]”.

encontra cuidadosamente guardado pelos familiares do escritor, desde que faleceu em 1983, e acessível à investigação, embora sem organização arquivística.

Apraz-nos aqui notar que a ambos devemos o *corpus* de trabalho que acabámos por constituir: foi através do Dr. Horácio Miranda Bento de Gouveia que conseguimos cópia da primeira e última edição de *Ilhéus/Canga*, há muito esgotadas, e foi a Dr.<sup>a</sup> Maria Fátima Gouveia Soares quem nos facultou a cópia do referido dactiloscrito, em óptimo estado de conservação, assim como outros documentos de interesse para o estabelecimento da história editorial do romance em causa.

Reunidos os materiais disponíveis, um cotejo preliminar entre as três edições revelou diferenças textuais significativas, correspondendo cada uma delas a um dado estágio da (re)escrita. Esta situação ia ao encontro daquilo que procurávamos e a existência do dactiloscrito com emendas e acrescentos autógrafos tornava a abordagem ainda mais aliciante.

Além disso, o romance *Canga* (publicado em 1975 e reimpresso em 1976, tratando-se, contudo, da refundição de *Ilhéus*, 1949), que veio a público com a chancela da Coimbra Editora e mereceu três edições, suscitou três projectos de adaptação: para o teatro radiofónico (Judite Navarro, 1978), para o cinema (Luís Cabrita, 1978) e para a ópera (Maestro Victor J. Costa com libreto de Ivo de Freitas, 1984-85).

Consustanciavam-se, deste modo, as peças de um *puzzle* por juntar, que indiciavam o real impacte que a obra teve no espaço cultural português e, em particular, madeirense.

## **2.2. Da relevância de estudar o romance *Ilhéus / Canga***

Como já demos a entender, a escolha deve-se ao interesse crescente que o escritor madeirense tem despertado, bem como à variedade e à riqueza do material

existente em torno do seu romance *Ilhéus/Canga* (cartas da editora, prefácio de Aquilino Ribeiro, original de imprensa com emendas autografadas, as três versões, a publicação em folhetim e as adaptações) que estava por explorar.

Para o contexto da actividade literária madeirense, o estudo de *Ilhéus/Canga* afigura-se-nos relevante porque se trata, ao que tudo indica, de um dos romances maiores que a ilha jamais inspirou a um dos seus filhos (nesse lote, incluímos *Um Buraco na Boca*, 1971, de António Aragão, *O Último Cais*, 1992, de Helena Marques, e *Uma Família Madeirense*, 2005 (edição póstuma), de João França).

Além da crítica favorável da época, vinda tanto da imprensa regional como da nacional, são vários os testemunhos de intelectuais madeirenses que apontam nesse sentido: João França, José António Gonçalves, João David Pinto Correia, Rui Nepomuceno e Nelson Veríssimo.

Para o enquadramento da obra de Horácio Bento, o estudo de *Ilhéus/Canga* importa porque é, cronologicamente, o seu primeiro romance. Traz várias chaves interpretativas, enceta as linhas de força do seu imaginário ficcional, nele se encontram, esquematicamente, as técnicas que inspiram toda a sua obra romanesca.

Com efeito, *Ilhéus* é a génese do ciclo inicial de um projecto literário que se declina em três vertentes: a memória, a evocação e a observação, sendo a primeira responsável pela carga afectiva capaz de dinamizar a segunda e a terceira, e dar-lhes aquela crispação que trai o fundo autobiográfico. Quer isto dizer que os percursos de ficção têm buscado o seu material referencial genético nos relatos autênticos ou em factos testemunhados pelo próprio autor.

Horácio Bento de Gouveia parece pretender, através da recuperação de episódios e discursos relativos a dezenas de figuras da freguesia que conheceu, reconstituir uma parte importante da memória local e, nessa linha de estrita coerência com o seu trabalho

de levantamento da paisagem madeirense, vai registando na sua obra as transformações resultantes de obras e trabalhos levados a cabo no arquipélago da Madeira. Cremos, assim, que o fundamental, desenvolvido ou em embrião, estava já no primeiro romance.

*Ilhéus/Canga* permite ilustrar a persistência e a adaptabilidade da anti-pastoral naturalista. Este romance madeirense evoca constantemente os ritmos e os ritos que determinam a regular continuidade da vida rural. Dá uma visão tão naturista como naturalista e apresenta a vida humana, a passagem do tempo, o nascimento, a maturidade, a velhice e a morte na perspectiva do tempo circular, com os seus eternos regressos, seguindo a ordem estabelecida desde os primórdios.

Demarcando-se da tradição do idílio rural, que associamos a um Júlio Dinis ou a um Trindade Coelho, o texto bentiano é uma resposta à idealização do romance rural português, com a sua sentimentalidade intempestiva, a sua pieguice pastoral e o seu falso lirismo.

Opõe-se também à tradição da narrativa “melodramática” de Camilo – à febrilidade e à prolixidade da ficção paraliterária, ao sobrepor ao interesse narrativo do romance de grande aceitação “popular” uma moralidade final.

Vem, antes, reforçar a posição do romance de aprendizagem, uma quase novidade do romance português do século XX<sup>13</sup>, seguindo o trilho iniciado por escritores como Aquilino Ribeiro, com *A Via Sinuosa* (1918), Soeiro Pereira Gomes, com *Os Esteiros* (1941), ou José Régio, com o seu *Uma Gota de Sangue* (1945), sendo que todo o enredo gira à volta de jovens que procuram aprender a ser homens por

---

<sup>13</sup> O romance da adolescência tinha sido introduzido no romance português muito provavelmente pelo grupo de escritores da *Presença*, como é lógico supor, dado ter enveredado para o campo literário da introspecção. O psychologismo tem de investigar, obviamente, as raízes para explicar as causas e os efeitos dos actos humanos. Descoberto o filão, não é de estranhar que outras correntes literárias com pretensões de índole muito diferente das psicológicas tenham explorado este campo, como aconteceu, por exemplo, com o neo-realismo. Bons exemplos dessa categoria narrativa são *Sedução*, 1938, de José MARMELO E SILVA e *Sinais de Fogo*, 1979, de Jorge de SENA.

caminhos incertos. Nestes romances, cada etapa/episódio constitui uma lição de identidade, em que o protagonista descobre quem é à medida que vai avançando; a experiência – quase obrigatória – da vida longe da casa paterna possibilita a emanção de tensões profundas no espírito do adolescente.

*Ilhéus/Canga* anuncia, ainda, o fascínio que o romancista tem pelas mulheres, visível na forma como elas povoam os seus textos literários e no princípio gerador da sua escrita narrativa – sendo o livro *Luísa Marta* um caso à parte relativamente ao que se segue, mas não ao que acabamos de afirmar –, que coloca o habitual protagonista masculino quase sempre como um arquétipo de si mesmo, em situação de descoberta de vários tipos femininos.

Outra chave que ressalta da leitura das obras de Horácio Bento é que o autor elegeu a freguesia da Ponta Delgada como o centro geográfico-sentimental da sua insularidade. Ponta Delgada parece ser, para o escritor, o primeiro critério de escolha quanto aos assuntos tratados e uma fonte inesgotável de inspiração. Ela representa, por assim dizer, a dupla aldeia bentiana: a cosmogonia onde permanecem os homens e a vida ancestral do povo madeirense, assim como os vultos fantasmagóricos das lendas locais que Bento de Gouveia convoca para fazer companhia aos vivos. Até nos romances de localização citadina ou da deslocação para terras distantes (a segunda parte de *Águas Mansas* e de *Torna-viagem*, bem como *Margareta*) –, incessantemente, esse mesmo centro funciona ora como lugar de origem ou lugar que não esquece, ora como ponto de retorno ou lugar de peregrinação.

De facto, *Ilhéus/Canga* dá início a uma grande sùmula romanesca de atmosfera madeirense, vivida e sentida, sem folclore para leitor ver, mas para leitor entender, que constitui a essência da obra de Horácio Bento.

Tal expressão madeirense no campo literário pode delimitar-se pelos quatro critérios<sup>14</sup> que se enunciam: i) a origem insular do autor, assumida em profundidade; ii) o desenrolar da acção em grande parte na Madeira, envolvendo sempre protagonistas madeirenses, com os seus costumes e modos de vida; iii) a transposição para a escrita de modos de falar típicos; iv) a abordagem de uma problemática socio-económica e moral inerente à sociedade madeirense.

É claro que este processo novelístico tem as suas vantagens e interesse. Revela um universo romanesco próprio, pela fusão de experiências literárias anteriores com o *espírito do lugar*. Além disso, enriquece a paleta da variação linguística portuguesa para fins literários – recurso esse que confere maior realismo às situações retratadas, pois não existe enunciação que não seja biográfica<sup>15</sup>, alarga a galeria de tipos humanos portugueses com caracteres madeirenses e indicia um novo conceito de autonomia literária, desde então em debate, como se verá na segunda parte deste estudo.

Por último, pensamos que é possível apresentar, com base na análise das reescritas do romance *Ilhéus/Canga*, algumas linhas coerentes de visão do mundo do autor, através do confronto das várias versões e do estudo da sua transversalidade para outras linguagens artísticas, que tanto remetem para o campo da estilística como, em última análise, até pelo aspecto do regionalismo que tocam, para o campo ideológico.

---

<sup>14</sup> Estes critérios foram enumerados por João David Pinto Correia, numa comunicação oral, improvisada, proferida em Junho de 2001, em São Vicente, Madeira, numa mesa redonda organizada pela Associação dos Escritores da Madeira em colaboração com a Câmara Municipal de São Vicente, para comemorar o centenário do nascimento do escritor da Ponta Delgada.

<sup>15</sup> Veja-se, por exemplo, o contraste entre a linguagem do senhorio e a linguagem do colono, como no diálogo da página 181, em *Canga* (1975).

## **PARTE I**





onde a memória era qual álbum de retratos que eu fosse folheando, deparei-me à beira do rio de águas mansas que tornavam ao mar para, depois, ao rio de novo se juntarem.

Horácio Bento de Gouveia<sup>16</sup>

Professor do ensino secundário, jornalista e escritor, Horácio Bento de Gouveia foi principalmente um cronista da ilha e do viver ilhéu, quer de ambientação rural, quer citadina. Escreveu centenas de crónicas em que figuram os traços mais originais tanto da vida quotidiana como da cultura popular e erudita dos madeirenses, e cuja revelação constitui também o ponto fulcral da sua pesquisa literária. É, por isso, lícito afirmar que, com Horácio Bento de Gouveia, o madeirense se torna, finalmente, o etnógrafo da sua própria história e experiência de vida.

Embora se trate de um autor com uma considerável obra ensaística e jornalística, cingir-nos-emos, por uma questão de metodologia e de espaço, à narrativa bentiana, baseando-nos tanto na sua contextualização histórico-cultural como nas leituras que nos foi possível fazer, de modo a apresentar uma visão global da obra.

Ao pretendermos abordar a produção literária bentiana hoje em dia, impõe-se-nos interpretar, para não formularmos juízos apressados e desajustados, o escritor Horácio Bento de Gouveia no seu tempo e espaço próprio: a Madeira dos primeiros três quartéis do século XX, descrita, muitas vezes e talvez injustamente, como um ambiente social fechado, intelectual e artisticamente “castrador”, apesar de vários registos de períodos de interessante actividade cultural, nesses três contextos histórico-políticos que o escritor experimentou e testemunhou, a saber, a Monarquia Constitucional e a

---

<sup>16</sup> Horácio Bento de GOUVEIA, *Águas Mansas*, Coimbra, Coimbra Editora, 1963, p. 262.

Primeira República (primeiro quartel), a Ditadura Militar e o Estado Novo (segundo quartel), a passagem do Salazarismo para o Marcelismo e a transição da Revolução dos Cravos para o pós-25 de Abril (terceiro quartel).

Na verdade, a actividade cultural madeirense, associada às folhas literárias dos periódicos e dos cadernos de poesia desde o último quartel do século XIX, teve, em grande parte, como catalizador um espírito geracional<sup>17</sup>, grupal ou ideológico, características que ainda hoje se mantêm, gerando até acesas discussões: já nos primórdios do século XX, houve a “Geração do Cenáculo”<sup>18</sup>, designadamente com “o Pe. Fernando Augusto da Silva, João Reis Gomes e Alberto Artur Sarmiento” (1910-1940). Nos anos cinquenta, constituíram-se a “tertúlia ritziana”<sup>19</sup>, nomeadamente com Herberto Helder, Jorge de Freitas e António Aragão, e, em 1958, a “Tertúlia Sem Título (Jornalistas da Madeira)”, a que pertenceu Horácio Bento. Na década de Sessenta surge o grupo geracional do suplemento literário “Pedra”<sup>20</sup>, revelando-se no *Comércio do*

---

<sup>17</sup> Sobre este assunto, v. o nosso trabalho “Gerações, antologias e outras afinidades literárias: a construção de uma identidade cultural na Madeira”, no próximo número da Revista *Dedalus* – Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Lisboa. (no prelo)

<sup>18</sup> Academia e tertúlia literária que perdurou no Funchal de 1910 a 1940. Para mais informações, ver César A. PESTANA, “O Cenáculo”, em *A Madeira, Cultura e Paisagem*, Funchal, DRAC, 1985, pp. 29-35.

Na crónica intitulada “Funchal de ontem, Funchal de hoje” (*Diário de Notícias*, do Funchal, de 21-VIII-1982), recorda o escritor Horácio Bento de Gouveia o Funchal do seu tempo de estudante liceal: “Quase em frente do cais, o café *Kit-Cat* tinha a frequência diária dos poetas e jornalistas da época: Jaime Câmara, Feliciano Soares, Carlos Marinho Lopes, João Marinho de Nóbrega, Teodoro Correia e Henrique Pereira [...]. / Mas o café que por excelência se distinguia dos demais era o do rés-do-chão do *Golden Gate* [...] onde se viam sentados, tertulizando [...], os vultos de mais fastígio na literatura e no jornalismo da época: Reis Gomes, Comendador Figueiredo, Luís Pinheiro, Dr. João Ferreira, Dr. Elmano Vieira, Francisco Bento de Gouveia, Tenente-Coronel Sarmiento e Baptista Santos. A atmosfera intelectual do tempo não apresentava a caquexia que nos anos seguintes se verificou”.

<sup>19</sup> Assim se chamava porque se reunia no café-concerto *Ritz*. Além dos já referidos, pertenciam a esta tertúlia os poetas Florival dos Passos, Carlos Cristóvão, Rebelo de Quental, Rogério Correia e Silvestre Pereira. Da “tertúlia ritziana” saiu, em 1952, o volume colectivo *Arquipélago*, e cerca de dois meses depois *Areópago*, uma paródia pastiche do *Arquipélago*, organizada anonimamente por Jorge de Freitas, em colaboração com Alírio Sequeira, Carlos Camacho e Paulo Sá Braz (V. Maria Mendonça, “evocação”, em *Tela em Branco*, de Jorge de Freitas, 2ª ed., Funchal: Ilhatur, 1980). Em 1954, vem a público *Poemas Bestiais*, obra colectiva com Herberto Helder, Jorge de Freitas e Carlos Camacho.

<sup>20</sup> Teve duas séries: a primeira de 25 de Março de 1965, no *Eco do Funchal*, e a segunda de 22 de Janeiro de 1967, no *Comércio do Funchal*.

*Funchal*, na sua fase dita “cor-de-rosa” (1967-1973)<sup>21</sup>, encabeçada por Jorge Vicente Silva, Ricardo França Jardim e Luís Manuel Angélica. No pós-25 de Abril, vem para a linha da frente a geração do movimento “Ilha”<sup>22</sup>, com José António Gonçalves, Irene Lucília de Andrade, José Sainz-Trueva e José Laurindo Goes.

Em contacto com a maioria dos vultos ligados às iniciativas acima apontadas, há, todavia, que registar que Horácio Bento de Gouveia não tomou parte nesses projectos: ora porque era demasiado novo, na época áurea do “Cenáculo”, ora porque não se encontrava na Madeira, entre 1923 e 1948, ora porque se tratava de iniciativas em prol da poesia – género literário que não cultivava –, ora porque já era demasiado maduro e conformado para enveredar por “aventuras editoriais”. Foi na qualidade de director do semanário *Voz da Madeira*, periódico com linha editorial afectada à União Nacional, que Bento de Gouveia terá exercido, entre 1953 e 1969, o papel de divulgador cultural, dando a oportunidade a jovens talentos, como Herberto Helder ou José Agostinho Baptista, de se iniciarem no mundo das letras. A finalidade do referido periódico não era oferecer um espaço para congregar intelectuais com preocupações artísticas e culturais, mas sim constituir um instrumento ao serviço de uma causa política.

---

<sup>21</sup> O primeiro número de *O Comércio do Funchal* impresso em papel cor-de-rosa, data de 1 de Janeiro de 1967.

<sup>22</sup> Laurindo GOES, “Ilha, quem és tu?”, *Islenha*, nº 31, Jul.-Dez. 2002, pp. 189-202.

## 1. FORMAÇÃO E EVOLUÇÃO MORAL E CULTURAL

De Horácio Bento de Gouveia pode dizer-se que foi testemunha de um período histórico rico em acontecimentos importantes e factos sociológicos marcantes, como é o caso, a nível mundial, das duas grandes guerras, havendo ecos da primeira no romance *Luísa Marta*, bem como da crise de 1929 que atingiu Portugal nos anos trinta e cujas repercussões estão patentes em *Lágrimas Correndo Mundo*.

A nível nacional, das três mudanças de regime político haverá claras alusões às duas derradeiras, em particular, ao movimento que levaria à ditadura (a 28 de Maio de 1926), decorrente da situação gravosa em que se encontrava o país e do descrédito nos políticos durante a Primeira República, a que se refere subtilmente o romance *Ilhéus/Canga*<sup>23</sup>. Também as transformações nas mentalidades e no tecido económico e social funchalense do pós-25 de Abril servirão de pano de fundo ao romance *Margareta*.

A nível local, Horácio Bento soube, através das suas obras, qual Stendhal passeando-se com um espelho pelos trilhos da realidade humana, reflectir o modo madeirense de vida até à emergência do período autonómico. No conjunto geral, a situação da Madeira era, no contexto histórico que abrange, pelo menos, a Primeira guerra mundial e o termo da Guerra Colonial, de alguma desorganização, tanto a nível militar como a nível administrativo, e de crises económicas cíclicas: a população, que dependia dos principais sectores tradicionais – o turismo, o vime, os bordados, os

---

<sup>23</sup> Veja-se, por exemplo, o seguinte passo: “– Já era tempo de ser construída uma estrada que beneficiasse estas povoações do norte – aventou Manuel. / – Com a política dos partidos nada se faz na Madeira para bem de todos. Imagine que deve haver mais de trezentos anos que este caminho foi aberto. Isto se dermos crédito às *Saudades da terra* de Gaspar Frutuoso, que diz que a fundação da aldeia da Ponta Delgada ascende ao século dezasseis – retrucou o pai de Cristina que, além de professor primário, era espírito curioso no estudo da história insular. / – Quer dizer que estamos muito atrasados e por culpa dos nossos políticos? / – Sim. Mas também lhe digo: a estrada, se é progresso, por sua vez vem devassar estas belas estâncias de repouso e tirar-lhes o encanto. É verdade que o bem geral está acima dos caprichos particulares...” (C, 111-112)

lacticínios, o vinho, os fabricantes de calçado, sectores fragilizados pela concorrência estrangeira ou pela falta de escoamento no mercado – mantinha-se na pobreza económica e na esperança de dias mais desafogados, como ilustram, nomeadamente, os romances *Ilhéus*, *Lágrimas Correndo Mundo...*, *Águas Mansas e Torna-viagem*.

Para aprofundar a questão, atentemos no seguinte quadro dramático da situação madeirense em meados do século passado, época da acção da narrativa, apresentado no romance *Desnudez Uivante* (1983), pelo escritor José Marmelo e Silva, que viveu vários anos na ilha (onde prestou serviço militar no período da segunda guerra mundial), através do seu narrador, o alferes Jordão:

Fraudes, difamações, suspeitas, vinganças, – são de esperar no espaço português, onde os reizinhos são sagrados e sangrados todos nós, muito especialmente nesta ilha que o poder central, de olhos vendados, entrega à voracidade dos monopolistas estrangeiros. (Veja-se o escândalo da cana-de-açúcar, recentemente esbulhada aos naturais, oferecida pelo ditador, de mão beijada, ao seu londrino amigo HINTON.)<sup>24</sup> / [...] / O contacto com os soldados ilhéus tornou-me conhecedor dos seus pungentes dramas familiares e posso testemunhar que a Madeira jaz ainda na fase da escravatura, retida pelo colonialismo inglês, com as inevitáveis consequências de fome, roubo, prostituição e suicídio. / [...] / [E]m vão se desespera esta pobre gente. (MARMELO E SILVA 2002: 602)

O poder político e económico concentrava-se, efectivamente, em escassos grupos elitistas, fundado em hierarquias rígidas, o que promovia uma pronunciada exclusão social. A exploração do trabalho, o peso dos impostos, a implantação de monopólios e o sonho da emigração constituem a atmosfera histórica das narrativas que retratam o arquipélago da Madeira nos três primeiros quartéis do século XX.

No entanto, tal como grande parte dos portugueses, Horácio Bento esteve sempre à margem desses acontecimentos, como espectador, vivendo a parte mais

---

<sup>24</sup> Ao referir-se à família Hinton, com a sua fábrica do Torreão, na época da Segunda guerra mundial (pano de fundo em que decorre a acção do referido romance) lembra o narrador que essa família beneficiava do monopólio do fabrico do açúcar e de regalias na importação de açúcar das colónias. Apoiar-se em grupos económicos e financeiros que detinham monopólios na Indústria e no Comércio era estratégia política recorrente do poder salazarista. É, todavia, de registar que a família Hinton tinha já assegurado parte desse monopólio desde o decreto de 11 de Março de 1911 (a então designada “Questão Hinton”), no período da Primeira República.

determinante da vida no isolamento atlântico (tanto nas ilhas como em Portugal continental), num tempo alheio ao bulício do mundo, imune aos ventos europeus, e numa conjuntura histórica de reforço de paradigmas civilizacionais, estéticos e linguísticos.

Nascido nos primórdios do século XX, na freguesia da Ponta Delgada, na costa norte da ilha da Madeira, Horácio Bento de Gouveia teve uma infância tranquila no seio de uma família da burguesia rural, marcada, contudo, pelo ambiente pessimista feminino decorrente da dor, do luto e das frequentes ausências dos homens da família. Repare-se nas múltiplas referências à avó no decorrer da obra (nomeadamente em *Ilhéus/Canga*, em *Águas Mansas*, romance que lhe é dedicado, e em *Luísa Marta*) que indiciam ter sido literalmente a pessoa da família que nele mais profundas marcas deixou. Relativamente à figura paterna, adianta Irene Lucília Andrade, num exercício de imaginação biográfica:

Lembro que o pai, homem de jornais e de criatividades várias, deve com certeza ter deixado algumas das suas pertenças em lugar acessível para que Horácio, como todas as crianças, imitador de hábitos paternos, soubesse procurar seus interesses na aprendizagem de crescer. (ANDRADE, [www.uma.pt/hbento/irene\\_andrade.html](http://www.uma.pt/hbento/irene_andrade.html), 2002)

Além disso, Horácio Bento deve ter, muito jovem, aprendido a “ler” a paisagem madeirense e dela extrair os aspectos singulares e cambiantes. A respeito da moldura natural que enquadrava a sua infância, marcando-o profundamente, diz ainda Irene Lucília:

Continuo sim, imaginando que as terras da Lombadinha, a Serra das Torrinhãs e o cabeço das Murtas, horizonte próximo do seu logradouro, lhe terão despertado a vontade de abarcar todo o chão do Norte, [...] de inundar os olhos com [...] os cenários insulares que haveriam de envolver mais tarde homens e mulheres, habitantes de uma trama que, dia após dia, fazia e refazia, no rebuliço do seu afã com a História e com o fascínio das palavras. (ANDRADE, *ibidem*)

A imaginação de Irene Lucília é corroborada pelo testemunho do próprio visado, quer em *Luísa Marta*, quer nas entrevistas concedidas, quer ainda nas crónicas de carácter autobiográfico. Com efeito, Horácio Bento de Gouveia recorda, numa entrevista concedida ao *Diário de Notícias* do Funchal, em 1982<sup>25</sup>, que foi ao perfazer os seus catorze anos que adquiriu “o gosto de ler, mas de ler com dicionário diante dos olhos”. A sua predisposição para o jornalismo revela-se com o “jornalzinho manuscrito”, *O Norte*, contendo “noticiário irónico e circunspecto da terra”, de que é único redactor.

Crescia então num mundo feito de solidão e de rusticidade, num tempo suspenso enquanto a vida fluía. Mais tarde, numa crónica intitulada “À procura de um tema”, publicada no *Diário de Notícias* do Funchal (16-IX-1962), Bento de Gouveia dividirá, do seguinte modo, o tempo da sua juventude na aldeia: “oferecia-me o solitário um tema vulgar de evocações de duas épocas da vida: a da infância espartada pela açucena<sup>26</sup> e a da adolescência a embrenhar-se na virilidade, pela jarra”. A imagem é tão bem achada quanto transparente.

No entanto, relativamente à sua iniciação aos prazeres da leitura, Horácio Bento destaca, ainda, em vários lugares da sua escrita, o açoriano Francisco Rocha Homem<sup>27</sup>, o então chefe da Estação do Correio da Ponta Delgada, autodidacta que, melhor do que o professor da escola primária, transmitiu o seu gosto pela literatura e pelo conhecimento da língua portuguesa aos rapazes da terra, ao despertar neles o interesse pelos livros de Cândido de Figueiredo, Camilo, Fialho de Almeida, Júlio Brandão e Eça de Queirós.

---

<sup>25</sup> Luís JARDIM, “Retrato de Horácio Bento de Gouveia”, *Diário de Notícias*, Funchal, 10-X-1982.

<sup>26</sup> Entenda-se “beladonas”.

<sup>27</sup> Veja-se, por exemplo, a crónica intitulada “Cartas de Portugal XXII, Ao meu amigo Francisco Rocha Homem. Evocações: o arraial do Senhor Jesus da Ponta Delgada; vivos e mortos”, *Diário da Madeira*, Funchal, 5-IX-1934. (Cf. *Escritos 2, Horácio Bento de Gouveia 1930-1939*, org. M<sup>a</sup> Fátima Gouveia SOARES, 2007: 167-169)



Em 1917, o menino Horácio vem para o Funchal prosseguir os estudos no Ensino Secundário, durante seis anos. Desse tempo, lembra César Augusto Pestana o aluno do Liceu que Horácio Bento foi: “Da nossa geração de escolares com tendência ou natural propensão para as belas-letas, o nome de Horácio Bento destacou-se sempre desde as bancadas do Liceu. “Menino e Moço”, semi-caloiro ainda, já ele arrancava as melhores notas ao velho e exigente professor de português, o saudoso Dr. Joaquim Carlos – que não era de dar água a pintos...” (PESTANA 1985: 101).

Em *Tendências da Literatura na Ilha da Madeira nos Séculos XIX e XX*, adianta ainda Mónica Teixeira que “por volta de 1918” Horácio Bento de Gouveia, na companhia de Marinho Lopes e de Octávio de Marialva, “entre outros colegas do Liceu”, “passava as tardes numa tertúlia<sup>28</sup>, uma espécie de cenáculo improvisado, autodenominado “A Academia dos Jovens Pagãos”” (TEIXEIRA 2005: 263). Estas amizades de estudante ter-se-ão mantido pela vida fora.

Segundo o autor, num artigo intitulado “Das primeiras leituras”, publicado em 1961 no *Diário de Notícias* do Funchal, terá sido esta a lista das obras e/ou dos autores que marcaram a sua adolescência, entre 1917 e 1919: Camilo, *A Morgadinha dos Canaviais*, de Júlio Dinis, *Gente Pobre e Inimiga*, de João Grave, *O País das Uvas e Contos*, nomeadamente “Madona do Campo Santo”, de Fialho de Almeida, *Água Corrente e Bocas do Mundo*, de Severo Portela, *Esmeralda de Nero*, de Carlos Parreira, as novelas “Doentes da Beleza” e “Boémia”, do Visconde de Vila-Moura, *Marânus*, de Teixeira de Pascoais, *Pastorais*, de Mário Beirão, e o escritor brasileiro Machado de Assis. Evoca, ainda, num artigo<sup>29</sup> subintitulado “velhas leituras”, o livro de crónicas *Fumo do meu Cigarro*, de Augusto de Castro, que terá lido em 1919. É muito provável

---

<sup>28</sup> Ver Reporter Y, “A Academia dos jovens Pagãos”, *Trabalho e União*, Funchal, 26-X-1929, p. 3. A tertúlia tinha lugar num rés-do-chão da Estrada do Conde de Carvalhal, nº 16, à Rochinha.

<sup>29</sup> Ver “*Fumo do meu Cigarro*, de Augusto de Castro – velhas leituras”, *Diário de Notícias*, Funchal, 17-III-1962.

que Horácio Bento tivesse em mente o modelo deste último décadas mais tarde, quando compilou num livro as suas *Alma Negra e Outras Almas* (1972).

Nessa altura, começa a colaborar na imprensa regional, nomeadamente em *O Desporto*, *O Radical*, *Gente Nova*, no “conspícuo *Diário da Madeira*, sob a vigilância austera do seu director, o académico Major Reis Gomes”<sup>30</sup>, e, mais tarde, no *Diário de Notícias*.

Em 1923, termina o Curso Complementar de Letras, no Liceu do Funchal e vai, em Outubro do mesmo ano, cursar Ciências Históricas e Geográficas, na Faculdade de Letras de Lisboa. Matricula-se na Faculdade de Direito de Lisboa, em Novembro de 1924, mas abandona o curso. Visita, entretanto, os Açores (1922) e o Brasil (1925).

Em 1928, depois de licenciado, é admitido ao estágio para o Magistério Liceal no Liceu Normal de Pedro Nunes, em Lisboa, no mês de Outubro. Conclui o estágio em 1930. A 29 de Setembro de 1932, contrai casamento com Maria Elisa das Graças Machado Madureira, em Arões, concelho de Fafe<sup>31</sup>. Vai viver para Alcobça, no período que medeia entre 1932 e 1936. Nesse período, segundo a filha, Maria de Fátima Gouveia Soares, faz-se membro da União Nacional. Muda-se, de seguida, para Lisboa, onde lecciona em vários liceus. Escreve para diários e revistas críticas literárias, crónicas e memórias, rubricas sobre as incorrecções gramaticais, pequenos ensaios de geografia social e humana, algumas reflexões sobre modelos civilizacionais. Na capital, é um assíduo frequentador de livrarias (designadamente a “Bertrand”, a “Portugal” e a “Clássica”), mas não se lhe conhece o hábito de participar em espontâneas tertúlias literárias ou políticas, em cafés ou na casa de amigos.

---

<sup>30</sup> Cf. César Augusto PESTANA, *A Madeira – Cultura e Paisagem*, Funchal, DRAC, 1985, p. 101.

<sup>31</sup> Ver notícia do casamento de D. Maria Elisa das Graças Machado Madureira com o Dr. Horácio Bento de Gouveia em Arões, concelho de Fafe, no *Diário de Notícias*, do Funchal, 8-X-1932. Informação dada por António Feliciano Cannavial, a quem muito agradecemos.

Ao encontrar-se em Portugal continental a fazer estudos superiores e os primeiros anos de carreira docente, estava em contacto com intelectuais da capital e académicos de renome da Universidade de Lisboa e, por conseguinte, dispunha de boas informações gerais sobre o panorama literário português, brasileiro e europeu.

Por volta de 1942, graças aos bons ofícios de Veiga Pestana, então director do *Comércio do Funchal* e colaborador na feitura da *Grande Enciclopédia Luso-Brasileira* (1935-1960), vem Horácio Bento nela referenciada, com outros intelectuais madeirenses do seu tempo, muitos deles ainda sem obra de vulto<sup>32</sup>.

No meio liceal, desponta o eloquente orador que será regularmente convidado a proferir conferências e palestras de elevado nível cultural em cerimónias oficiais e privadas.

Em 1946, a saudosa terra natal que a distância não afasta da memória, a sua ambição de escritor e a sua adesão à causa dos colonos da Ponta Delgada vão impeli-lo na criação literária de fôlego. Começa a escrever o projecto de romance primeiramente intitulado *Os Garipos e os Misérias*, sendo posteriormente publicado sob o título de *Ilhéus* e, finalmente, em 1975, em “edição refundida”, sob o título de *Canga*.

De acordo com o que escreve na crónica intitulada “Uma carta de Aquilino Ribeiro”, no *Diário de Notícias* do Funchal de 9-V-1971, o seu primeiro encontro com o autor de *A Casa Grande de Romarigães* deu-se em 1947, à porta da Livraria Bertrand em Lisboa. Pouco depois, Horácio Bento pedir-lhe-á para prefaciar o seu romance de estreia, *Ilhéus*.

Em 1948, é promovido de “professor auxiliar” a “professor efectivo” “mediante concurso”<sup>33</sup>. Em meados desse ano, regressa então à Madeira para ser professor no

---

<sup>32</sup> Informação dada pelo Prof. Doutor Nelson Veríssimo, a quem muito agradecemos.

<sup>33</sup> Lê-se no *Diário de Notícias*, do Funchal, na sua edição de 12-V-1948, p.1: “Mediante concurso foi nomeado professor efectivo do Liceu Nacional do Funchal o sr. Dr. Horácio Bento de Gouveia, professor

Liceu Nacional do Funchal, onde lecciona, até 1976, as seguintes disciplinas, variando consoante os anos: Português, Filosofia, História, Geografia e Organização Política e Administrativa da Nação.

Ainda nesse ano, vê o seu conto “Não foi o mar que o matou!” publicado na “Almanaque *Serões* para 1949” (Lisboa, Editorial Serões, pp. 38-40), a par com textos inéditos de escritores como Aquilino Ribeiro, João de Barros, Guedes de Amorim, Mário Beirão e Adelaide Félix. Em inícios de 1949, sai do prelo da Coimbra Editora o romance *Ilhéus*<sup>34</sup>, com prefácio do autor de *A Via Sinuosa*.

Nos anos consecutivos ao lançamento do romance, eram sobretudo os alunos de Bento de Gouveia que compravam o livro *Ilhéus*, de acordo com o testemunho de um antigo empregado da Livraria Figueira (1947-1957), o localmente conhecido jornalista Luís Jardim<sup>35</sup>. Tal ocorrência se prendia, talvez, com a natural curiosidade que os alunos tinham de aferir o talento que o seu professor de Português possuía como romancista.

Paralelamente ao ensino, à criação literária e, mais raro, ao ensaio, como denota a sua colaboração nos periódicos *Das Artes e da História da Madeira*<sup>36</sup> e *Revista Portuguesa*, não cessa a sua actividade jornalística, designadamente no *Diário da Madeira*, no *Jornal da Madeira*, no *Diário de Notícias* (de que foi redactor desde 1 de Outubro de 1960 até à sua morte), e no *Eco do Funchal*: cultiva essencialmente a crónica, género mais literário do jornalismo, e elege como referências máximas das letras madeirenses, desde os seus primeiros escritos, Domingos dos Reis Costa, o

---

agregado do Liceu “Gil Vicente” de Lisboa. / Espírito cintilante, escritor e pedagogo muito apreciado é com prazer que o veremos com permanência na nossa terra, que é também a sua onde conta sinceros amigos e admiradores. / Ao Sr. Dr. Horácio Bento de Gouveia dirigimos as nossas felicitações pela sua efectivação na classe dos professores do ensino secundário.”

<sup>34</sup> Provavelmente a expensas do próprio autor, como acontecia com a maioria dos estreantes no mundo literário.

<sup>35</sup> Para mais informação sobre o referido jornalista, v. *Crónica Madeirense (1900-2006)*, selecção, organização e notas de Fernando FIGUEIREDO, Leonor Martins COELHO e Thierry Proença SANTOS, Porto, Campo das Letras, 2007.

<sup>36</sup> Revista lançada em 1948 por Luíz Peter Clode.

cónego Gomes Jardim, Armando Pinto Correia, Elmano Vieira e Albino de Menezes<sup>37</sup>, todos com colaboração no *Diário de Notícias*.

Ângela Varela<sup>38</sup> observa, num artigo dedicado ao familiar Elmano Vieira, que neste contexto jornalístico-literário, em que as influências estilísticas podiam entrecruzar-se, “a «preciosa factura» da linguagem (hiperbólica, de sobrecarga adjectiva), leva a escrita [de Elmano Vieira] a situar-se na linha do preciosismo decadentista, presente também, a nível local, na prosa mais ou menos poetizada dos escritores madeirenses seus contemporâneos (Horácio Bento de Gouveia, Visconde do Porto da Cruz, Ernesto Gonçalves, Luís Vieira de Castro)...” (VARELA 2004: 121).

Horácio Bento de Gouveia vai tornar-se num jornalista reputado e as suas colaborações em publicações variadas na ilha e no continente (nomeadamente no *Diário Popular* de Lisboa) mostram a sua visão esclarecida, o seu sentido crítico e veia panfletária de que raramente dará mostras.

A esse propósito, vale a pena lembrar, com o Visconde do Porto da Cruz (1953: 251), a “violenta polémica” – de que dará talvez conta a história do jornalismo madeirense – que Ramiro Galba (pseudónimo de Ramiro Nóbrega) “travou com o escritor Dr. Horácio Bento de Gouveia, tendo o Major Reis Gomes sido forçado a intervir para pôr cobro à disputa”, por causa da crítica<sup>39</sup> que o “nosso” autor fez ao romance *Jogo de Damas*, de Aleixo Ribeiro, em Setembro de 1934.

Caso sério de longevidade, Horácio Bento de Gouveia revela toda a experiência de jornalista, de cronista em tempos de mudanças progressivamente aceleradas, na sua

---

<sup>37</sup> Relembra o escritor da Ponta Delgada esses vultos da imprensa e do pensamento insulanos numa crónica intitulada “Da vida do *Diário de Notícias* – Os jornalistas da minha adolescência”, *Diário de Notícias* do Funchal, 11-X-1979, p. 3.

<sup>38</sup> Cf. Ângela VARELA, “Elmano Vieira e a “preciosa factura” da escrita”, *Isleña*, nº 35, Julho-Dezembro 2004, Funchal, pp. 121.

<sup>39</sup> Cf. Horácio Bento de GOUVEIA, “Como se prova a ignorância do Sr. Ramiro Galba, I e II – A crítica a uma crítica do Sr. Horácio Bento”, *Diário da Madeira*, 25 e 26-IX-1934. (Cf. *Escritos 2, Horácio Bento de Gouveia, 1930-1939*, org. M<sup>ª</sup> de Fátima Gouveia Soares, 2007: 62-70)

prosa líquida e colorida e faz de cada um dos fragmentos de costumes um documento único para a futura reconstituição arqueológica de uma civilização insular já quase desconhecida: a Madeira dos anos vinte a oitenta do século passado. Mais do que anotações sobre meras curiosidades, a sua crónica jornalística terá por vezes incidências nos seus romances e vice-versa. Nela se espelha uma maneira de ser cronista no século XX e se retrata uma ilha que, se alterou muito de aspecto, pouco mudou na sua relação com as elites e no seu modo de participar na vida política e cultural.

A cronística bentiana abarca a evocação memorialística de figuras e factos, a crítica literária, as considerações sobre a língua portuguesa, a divagação lírica e sentimental, as impressões de viagem, o ensaio de história local; de modo menos insistente, faz incursões na reflexão moral, na crítica de costumes e no comentário doutrinário. Aí se encontram os temas dilectos de Bento de Gouveia, as inquietações fundamentais, as simpatias, a visão do passado e a reacção perante a actualidade do momento, que assumem forma mais elaborada e artística nas obras de ficção.

Segundo testemunhas da época, nomeadamente o professor de História, Jorge Pestana, e o jornalista Juvenal Xavier, as crónicas eram elaboradas com uma facilidade e uma velocidade impressionantes, dispensando-se de quaisquer revisões. Parece que essa facilidade de redacção era inversamente proporcional ao cuidado que o escritor tinha em reler e retocar o texto jornalístico em cima do fecho da edição do *Diário de Notícias*, da Madeira. António Feliciano Cannavial – revisor da redacção do *Diário*, nos anos sessenta do século passado – adiantou-nos que Horácio Bento de Gouveia só confiava a raros revisores os seus textos, cuja originalidade lexical ou estilística nem sempre era devidamente entendida pela maioria.

Acerca da sua escrita da crónica observa Ernesto Rodrigues, na revista *Isleña*, nº 30, especialmente dedicada ao escritor madeirense:

Horácio Bento de Gouveia é terrivelmente moderno quando intercala diálogos de terceiros, numa contaminação ficcional agora tão clara na cronística de António Lobo Antunes. A evocação, sob forma de diálogo, é um olhar de fora que, a pouco e pouco, regressa à impositiva primeira pessoa (RODRIGUES 2002: 101).

A partir do seu regresso definitivo à Madeira em 1948, já com fama de escritor, é frequentemente convidado a fazer parte de júris de concursos literários na ilha e passa a ser regularmente pretendido para proferir palestras radiofónicas<sup>40</sup> e conferências em saraus culturais subordinados aos temas da literatura portuguesa, da filosofia, da leitura e do livro, nos principais palcos da cultura insular: no Teatro Municipal do Funchal (5 de Dezembro de 1949, 9 de Dezembro de 1954); no Centro Cultural da Madeira (Junho de 1952); no Liceu do Funchal (1 de Outubro de 1952); na Associação Comercial do Funchal (7 de Agosto de 1953); no Ateneu Comercial do Funchal (3 de Maio de 1954 e Dezembro de 1955) e em sessões organizadas pelo Rotary Clube do Funchal<sup>41</sup>, na viragem dos anos sessenta para setenta. Não estaremos longe da verdade, se adiantarmos que Horácio Bento de Gouveia se tornou, a partir de então, um dos intelectuais mais conceituados na ilha, sempre em contacto com os meios literários da capital e algumas figuras das letras brasileiras.

Assim atesta a correspondência que ele próprio deu a conhecer através dos livros publicados (ora sob a forma de prefácio, como acontece em *Páginas de Jornalismo* e em *Canga*, ora como documento integrado na veia autobiográfica de *Luísa Marta*) ou

---

<sup>40</sup> Ver, por exemplo, o anúncio do Posto Emissor de Radiodifusão do Funchal, publicado no *Diário de Notícias*, na sua edição de 1-XII-1949: “21h – Palestra da série: “A bem da Língua Portuguesa”, pelo Dr. Horácio Bento de Gouveia”. Estas palestras tinham uma duração de cerca de 15 minutos. (Informação transmitida pelo historiador Nelson Veríssimo)

<sup>41</sup> Torna-se “rotário” com o cartão de sócio nº 100, emitido a 31 de Março de 1968. No âmbito das actividades desta associação, profere as seguintes palestras: “550º Aniversário do Porto Santo” e “Major Reis Gomes”, em Novembro de 1968; “Visita a Berlim a convite da NATO”, em Março de 1969; “Um Aspecto do Existencialismo”, em Novembro de 1969; “Natal”, em Dezembro de 1973; “A Madeira e o jornalismo”, em *Janeiro de 1978*. A sua obra é, por duas vezes, tema de palestras proferidas por outros companheiros: “*Alma Negra e Outras Almas*: a última obra de Horácio Bento de Gouveia”, por Arlindo Mendes, em Dezembro de 1972, e “Horácio Bento de Gouveia” por António Marques da Silva, em Outubro de 1979 (cf. *Rotary Clube do Funchal, Distrito 1960, 70º Aniversário: 1933-2003*, 3 volumes, de António Drummond BORGES, O Liberal, 2003).

aquela que familiares trouxeram posteriormente a público, em revistas ou em exposições. Em extensa galeria de nomes sonantes que marcaram uma época, podemos vislumbrar, entre outros, Afrânio Peixoto, Hernâni Cidade, Agrippino Grieco, Ferreira de Castro<sup>42</sup>, Rodrigues Lapa, Aquilino Ribeiro<sup>43</sup>, Guedes de Amorim, João França e, até, Cabral do Nascimento<sup>44</sup>, como a seguir se prova:

*Funchal, 24 de Julho 1977*

*Dr. João Cabral do Nascimento, amigo de longa ausência,*

*Talvez porque o caminho da vida já vai, como o sol, nos confins do mar em tarde de Julho, em lento crepúsculo (por antífrase) – veio-me à memória, quando eu andava no 7º [ano], aquele trabalho sobre o Eça de Queirós (A Ilustre Casa de Ramires), que eu não tinha lido e me dirigi a si para me dizer alguma coisa a fim de me desembaraçar de um exercício no Liceu. Decorreram mais de cinco décadas. Mas, como vê, não esqueci.*

*Por que lhe escrevo? É que vi há dias a notícia da nova edição de Cancioneiro e, comprado o livro, li-o em uma tarde que não tinha explicandos de filosofia e português. Li-o, li-o com emoção. Litoral despertou-me o encantamento das coisas inéditas. É que, de facto, aquela sua criação contém o dimensionismo estético do poeta de instinto, o maior que a Ilha produziu, em conteúdo e forma. É que a sua poesia é eterna, sem os obscurantismos dos bastardos de Fernando Pessoa.*

*Eu por cá vou vegetando. Em Abril fiz aquilo que devia ter feito aos trinta ou quarenta anos. Andei em digressão pela Dinamarca, Suécia, Áustria e Itália.*

*O meu romance Ilhéus saiu em terceira edição com o nome que a censura tolhera, em 1949: Canga. O meu romance Águas Mansas foi traduzido em alemão. Se tiver interesse em algum posso mandar-lhe. Estou a preparar o Torna-viagem – a história do emigrante madeirense.*

*Em princípios de Setembro irei passar uns quinze dias a Lisboa.*

*Continua com as suas versões do romance inglês?*

*Um abraço de Horácio Bento de Gouveia*

Nos anos cinquenta, é abordado pela União Nacional no sentido de emprestar os seus talentos de escritor e de orador a cerimónias oficiais e ao órgão de comunicação do referido partido único. Torna-se, assim, em Maio de 1953, o primeiro director do

---

<sup>42</sup> Cf. as três cartas de Ferreira de Castro dirigidas a Horácio Bento de Gouveia publicada na revista *O Escritor – Revista da Associação Portuguesa de Escritores*, número 6, na rubrica “Primeira Mão” – “Epistolografia: Ferreira de Castro, com Nota de José António Gonçalves” (1995: 7-14).

<sup>43</sup> Biblioteca Nacional, Reservados: “Espólio Aquilino Ribeiro”; “Inventário da Correspondência”; Esp. D II / 2958-2960. Há três cartas de Horácio Bento de Gouveia dirigidas a Aquilino Ribeiro.

<sup>44</sup> Biblioteca Nacional, Reservados: espólios N 28 / 76 – Cabral do Nascimento, II – Correspondência; 2. “Ao autor”. Devemos esta informação a Ana Margarida Salgueiro, a quem muito agradecemos.



semanário local, *Voz da Madeira*<sup>45</sup>, por iniciativa da Comissão Distrital da União Nacional, presidida pelo Dr. Agostinho Cardoso, e por intermédio do amigo de juventude, o advogado Álvaro Favila Vieira. Ao instituir-se o Partido da União Nacional, o órgão foi criando os seus núcleos pelas principais localidades da Madeira. O poder, que apoiava o Estado Novo, procurou reunir os intelectuais madeirenses em torno do semanário, oferecendo-lhes um espaço para as suas criações literárias. Em contrapartida, subentendia-se que não lhes era dado falar em política. Em *A Voz da Madeira* muitos se estrearam na escrita literária e muitos colaboraram com Horácio Bento. Sob a sua direcção (1953-1969), o referido semanário confere espaço a poemas (designadamente de Florival dos Passos, Jaime Vieira dos Santos, António Aragão, Rogério Correia, António José Vieira de Freitas e Gualdino Rodrigues), contos (nomeadamente de Ricardo Nascimento Jardim, António Marques da Silva, Carlos Cristóvão, Gualdino Rodrigues e até da brasileira Clarice Lispector) e artigos sobre a actividade cultural insular (alguns, por sinal, muito interessantes, de Herberto Helder, António Aragão e do Pe. Alfredo Vieira de Freitas). Enquanto professor no Liceu do Funchal, o cargo de director da *Voz* permitia-lhe ser o elo de ligação entre as novas gerações e o mundo das letras impressas. No texto policopiado “Horácio Bento de Gouveia – subsídio para o estudo da sua dimensão humana”, apresentado na Ribeira Brava, a 6 de Janeiro de 1984, testemunhava Eleutério de Aguiar o que se transcreve:

Em uma aula dispersara-se a nossa atenção. O pensamento concentrara-se em outro domínio da vida emocional ou afectiva. No final da lição o Mestre solicitou-nos que fizéssemos a entrega do exercício criativo através do qual havíamos procurado exteriorizar os sentimentos que então nos dominavam. Passada uma semana oferecíamos um exemplar do *Voz da Madeira*, de que era director, e no qual havia publicado o nosso primeiro poema. (AGUIAR 1984)

---

<sup>45</sup> Trata-se de um jornal doutrinário, assente nos três princípios da sua linha editorial: a apologia do Estado Novo, da Igreja Católica, um veemente discurso anticomunista.

Essa actividade cultural começou a agitar as mornas águas do plácido charco literário local. Como contraponto do *Voz da Madeira*, surge o *Comércio do Funchal*, na sua fase dita cor-de-rosa (1966-1973) que vai dar, na década seguinte, a sua melhor expressão, no “género combativo-cultural”, no dizer de João França<sup>46</sup>, com jovens irreverentes e talentosos como Ricardo França Jardim, Vicente Jorge Silva, José Manuel Barroso, Luís Angélica, José Maria Amador e Fernando Dacosta.

Mercê do papel que desempenhava no órgão oficial do Poder, Horácio Bento de Gouveia também produziu alguns encómios que preferia não assinar nos periódicos em que colaborava. Todavia, repugnava ao escritor o rumo que o semanário tomava – o de alimentar a propaganda política – e, num assomo de dignidade moral, Horácio Bento de Gouveia anunciava, a 15 de Outubro de 1969, que se demitia do cargo de director do *Voz da Madeira*, através de uma “carta aberta a Agostinho Cardoso”, publicada no semanário em causa:

#### **Carta aberta a Agostinho Cardoso<sup>47</sup>**

Meu dilecto amigo,

Há dezasseis anos que tomei a direcção do semanário *Voz da Madeira* de que o meu amigo é proprietário. Dezasseis anos para quem já ia na meia-encosta da vida constitui uma vida. Como nada permanece e tudo está sujeito, pois, ao devir, as ideias e as políticas dos homens evoluíram, e eu por natureza com costela de escritor e não de político, porque nunca o fui, na ilha onde nasci, sinto que o profissionalismo e o meu ascetismo dirigido para a cultura do espírito me divorciam inteiramente de ocupar a direcção de um semanário que na política criou profundas raízes. E ninguém melhor que você, Agostinho Cardoso, compreende o meu temperamento apolítico. Eis porque entregando à sua inteligência a chefia de *Voz da Madeira* muito ela vai lucrar com a orientação para que se fundou, há dezasseis anos.

No entanto, sempre que possível dar-lhe-ei uma achega de meus escritos.

Creia-me amigo ex-corde  
Funchal, 14 de Outubro de 1969.

---

<sup>46</sup> Ver João FRANÇA, “Gente das Letras”, *Mar e Céu por Companheiros – Crónicas Madeirenses*, Lisboa, Editorial O Século, 1979, p. 63.

<sup>47</sup> Esta informação não é inédita. Natália Gouveia Nascimento GONÇALVES reproduz, na sua dissertação de Mestrado, a carta de demissão de Horácio Bento de Gouveia. Achamos por bem, todavia, contextualizá-la, cotejando-a com a resposta do Dr. Agostinho Cardoso.

### Carta aberta a Horácio Bento

Meu caro amigo,

Compreendo a sua sensibilidade de artista e de escritor – o maior da Madeira nesta geração – ao ver *Voz da Madeira* tomar a feição accidental de panfleto político.

Sei também os dissabores que estes dois últimos números lhe têm custado e respeito-os.

Pena é que não os possa aqui descrever.

Também a mim repugna a dureza desta pugna política à roda do sufrágio inorgânico, diapasão no nosso tempo, da vontade do povo.

Mas nesta hora gravíssima em que se joga o futuro da Nação teria vergonha de mim próprio se não formasse nas primeiras linhas como há 40 anos o faço, em todas as circunstâncias.

E também aceitar a polémica e o debate no campo em que eles são postos, felizmente ainda, sem desrespeitos no campo pessoal. Assumirei a direcção de *Voz da Madeira*.

A vida pública e a coerência política custam por vezes muito a viver. Passará o debate eleitoral. *Voz da Madeira* enquanto sobreviver – e não lhe auguro vida longa – regressará à sua feição regionalista e calma, reivindicando e criticando, numa espécie de oposição, adentro do actual regime, e fiel a ele.

Os seus velhos companheiros querem continuar a contá-lo entre os seus.

E não esquecem, sobretudo, o que lhe devem: a honra de ter figurado até hoje o seu nome de escritor consagrado, ao alto do nosso jornal.

Um abraço do velho amigo e admirador.

Agostinho Cardoso.

No seguimento desta demissão, parece que Agostinho Cardoso terá convidado o advogado e intelectual Rui Nepomuceno para o cargo de director do semanário, proposta que este não aceitou, o que agora não surpreende se tivermos em conta o seu localmente conhecido percurso político (era então um advogado bem sucedido, da confiança dos grandes comerciantes e empresários, mas comunista clandestino)<sup>48</sup>. Por isso, Agostinho Cardoso assumirá o cargo de director, ao mesmo tempo que o de editor.

Ainda por meados do século passado, segundo Mónica Teixeira (2005: 288), Horácio Bento ter-se-á inscrito na “Associação Portuguesa de Escritores” a convite de

---

<sup>48</sup> Para mais informação sobre o percurso de vida de Rui Nepomuceno, ver o artigo de Luís CALISTO intitulado “Saneado à direita e à esquerda”, publicado no *Diário de Notícias*, da Madeira, a 14-I-2007, pp. 2-3.

João Brito Câmara, então delegado eleito na ilha da Madeira (1956-1958) e “seu adversário político”. A associação será mais tarde encerrada pela PIDE<sup>49</sup>.

Em 1957, conhece aquela que será a sua segunda mulher, Maria Amélia Miranda, com quem casa em 1958. A sua vida ganha novo fulgor criativo e é a partir desse período que se desenvolve a maior parte da obra de fôlego.

Em Setembro de 1965, integra a Comissão Portuguesa do Atlântico (composta por 20 membros) convidada pela NATO a visitar Berlim (Berlim ocidental, o Quartel General Americano, o “Muro da Vergonha” e Berlim oriental). No regresso, a comitiva visita Paris.

É eleito membro da Assembleia-Geral do “Grémio da Imprensa Regional”, a 27 de Outubro de 1967.

Nos anos setenta, Horácio Bento de Gouveia alarga a sua experiência de comunicador nato na imprensa não só radiofónica, a que já estava acostumado, como também televisiva, designadamente em programas de índole linguística e cultural na RTP-Madeira, com “Dentro do Espaço e do Tempo”, que fica “no ar” cerca de cinco anos (1976-1981), e na Radiodifusão Portuguesa – Madeira, com o seu “Do Homem e da Ilha”.

Formado em Ciências Históricas e Geográficas e jornalista por vocação, está, naturalmente, muito atento às transformações de que o mundo foi e é objecto, bem como às suas repercussões no torrão de lava que o viu nascer. Isso vai predispor-lo para determinada sensibilidade patente nas temáticas principais que desenvolve em crónicas e, mais tarde, no seu universo ficcional. Aí aborda, em particular, um dado aspecto

---

<sup>49</sup> Ver Carta-circular de Aquilino Ribeiro e Ferreira de Castro, com data de 30 de Abril de 1954, em *Breve Memorial da Sociedade Portuguesa de Escritores e Associação Portuguesa de Escritores* (APE), Lisboa, Associação Portuguesa de Escritores, Anónimo, 1983.

social ou problema de vida que integra o vasto programa literário – não premeditado à partida, como faz questão de salientar Manuel Ferreira Rosa no seu “ensaio de entendimento”<sup>50</sup> da obra bentiana, mas provavelmente consciente a meio do percurso criativo, como deixa supor a cobertura espacial e social da Região – que o escritor madeirense acabou por levar a cabo: o de encenar os principais actores anónimos e dramas pessoais e colectivos da Madeira do século XX.

É por isso que a sua obra romanesca vai constituir um marco importante na história cultural da Madeira. Ao tentar interpretar nela o mundo madeirense de então, Horácio Bento consegue dar-nos da paisagem social uma larga visão cheia de humanidade, registando as mutações por que passava a sociedade madeirense do segundo e terceiro quartel do século XX. A sua sensibilidade, de um humanismo considerável, revela uma profunda compreensão da precariedade moral ou material, bem como da dor humana.

Com efeito, foi dado a alguns dos seus romances viverem a ressurreição – quase sempre comovente, raras vezes artificial – do ruralismo, o regresso à terra, o catolicismo existencial, a exaltação dos valores camponeses e a condenação global e confusa da cidade, do mundo fabril e dos burgueses e aristocratas parasitas da sociedade. A par desses tópicos caldeados num regionalismo temático, o autor cultivava, como não podia deixar de ser, a vernaculidade linguística e o nacionalismo literário (designando Camilo, Fialho e Aquilino como seus patronos) que lhe estão ética e esteticamente associados.

---

<sup>50</sup> A esse respeito, escreve Manuel Ferreira ROSA: “Sabemos – e já o anotamos – não ter Horácio nem premeditado nem preconcebido, em conjunto e afinidades humanas, sociológicas, a trilogia destes romances ilhéus e populistas. Actuou ele, autor, como espelho facetado reflectindo, independentemente, cada um deles com suas imagens em sua face particular, de arestas afiadas separadoras das outras faces. E, repetimos: mais significativa, ainda esta ausência de intenção, exactamente porque, em sua emoção e criatividade inerente, não calculada, se exprime a receptividade compreensiva, instintivamente pulsional, da vivência e invento dos quadros e figuras de cada um dos temas deles” (ROSA 1980: 26)).

Por muito pisados que tenham sido estes temas herdados do século XIX, nomeadamente em relação ao contexto político do Estado Novo que os assumia e canalizava, é significativo que tenham revigorado e encontrado ainda uma grande audiência em pleno século XX.

Num trabalho intitulado “Literatura Oficial” no Estado Novo – Os prémios literários do SPN/SNI”<sup>51</sup>, Luís Reis Torgal aponta os valores apreciados no texto literário pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI, antigo SPN), o então garante da defesa e difusão dos ideais do regime salazarista: as “impressões autobiográficas”, com “um olhar nostálgico” para o mundo rural, “marcado pelo ambiente alegre e religioso das romarias”, em que evolui “um rapaz provinciano”, expressando “um lirismo com o seu quê de ingénuo”, onde se afirma “a crença cristã”, o “gosto pelo etnográfico”, “um credo tradicional” e “o diálogo campo-cidade”.

Na verdade, todas essas coordenadas configuram clara e profundamente a prosa que o escritor madeirense publicou: os romances *Ilhéus*, *Lágrimas Correndo Mundo*, *Águas Mansas*, bem como os livros de contos e de crónicas, *Canhenhos da Ilha* e *Alma Negra e Outras Almas*, saíram desta moldura ideológica e sentimental.

Se, por um lado, há em muitas das suas obras óbvias intenções de realismo social, ao pôr a nu a realidade agreste da vida dos humildes, as narrativas literárias bentianas não deixam de ter uma finalidade moral, que se articula com os valores políticos e morais do Estado, valores esses de que a sociedade madeirense comungava. Horácio Bento de Gouveia situava-se em terrenos próximos da convergência ideológica estadonovista, mas com uma postura que recusava a submissão e o servilismo.

---

<sup>51</sup> Cf. Luís Reis TORRAL, “Literatura Oficial” no Estado Novo – Os prémios literários do SPN/SNI”, *Revista de História das Ideias – O Livro e a Leitura*, vol. “20”, Instituto de História e Teoria das Ideias, FLUC, 1999, pp. 401-420.

Tal se deve essencialmente à autonomia criativa, à afirmação artística e à nobreza de espírito de que muitos escritores da época deram provas, independentemente de estarem mais próximos dos saudosistas, dos presencistas ou dos neo-realistas. Horácio Bento de Gouveia comungava, bem decerto, desses valores intelectuais, embora nenhuma destas correntes tenha sido exclusiva e os traços da última se tenham vindo a esbater gradualmente. Mantém-se um tanto isolado para obedecer a um profundo imperativo de independência pessoal em face de quaisquer correntes que o ligassem demasiado a uma doutrina estético-literária.

Será difícil, por isso, arrumar as narrativas de Horácio Bento de Gouveia dentro desta ou daquela escola como num compartimento estanque, porquanto reflectem características e posições comuns a todas as que vingavam no seu tempo. Contudo, parece-nos haver três constantes na sua obra: as transposições autobiográficas ficcionadas, o regionalismo e a concepção naturalista da vida.

## 2. DA INFLUÊNCIA DO MEIO E DAS “SUAS” LEITURAS AO ROMANCE REGIONAL<sup>52</sup>

Como é do conhecimento geral, a literatura de tradição naturalista esteve muito mais em voga do que a de renovação nas primeiras décadas do século XX. A ela estão intimamente ligados os cultores da literatura regionalista. A este propósito, observa Óscar Lopes: “Temos verificado que Camilo e Fialho se destacam entre as influências dominantes” nos regionalistas da primeira metade do século XX. A “presença dos dois modelos verifica-se” tanto ao nível temático como “ao nível do estilo verbal e fraseológico” (LOPES 2002: 181). Nessa prosa de cunho regionalista, derivam, naturalmente, “a vernaculidade, a exuberância lexical e o relativo arcaísmo camilianos” (*ibidem*: 181).

Os problemas de que essa prosa se ocupa andam à roda da casa familiar, citadina ou rural, da indissolubilidade do matrimónio, da mesura no comportamento, da mobilidade social, das causas e experiência da emigração, da reconciliação com a terra e as origens, da denúncia da miséria, do elogio ou da crítica da tradição, das vicissitudes do sexo. Nela se nota bastante realismo e indiscrição ao versar a política dos sexos e do descontentamento social. Os escritores que a ilustram definem-se, de algum modo, como historiadores dos usos e costumes, denunciando as hipocrisias sociais e tentando,

---

<sup>52</sup> Vale a pena distinguir o conceito de literatura regional do de literatura regionalista. Por literatura regional entende-se aquela que reflecte o espaço urbano, o cosmopolitismo de personagens viajadas, mas que afirmam, dum modo inequívoco, a sua ligação a uma região ou, neste caso, à ilha (por exemplo, os romances de Carlos Martins, Horácio Bento de Gouveia ou de Irene Lucília Andrade). Entende-se por literatura regionalista o conjunto de textos enraizados num torrão particular e, em especial, rural. Trata-se de uma expressão controversa porque, de início, temos de excluir o regionalismo *tout court*, que é, como se sabe, limitativo, conservador e passadista, cingindo-se à intenção apenas documental (assim sucede com boa parte da contística madeirense, designadamente da autoria de João dos Reis Gomes, Elmano Vieira, Horácio Bento de Gouveia, João França e Jorge Sumares). Esta corrente literária visa a exploração em profundidade da alma campesina e, não raro, substitui-se à etnografia. As suas preocupações estão à escala da aldeia e mantêm-se distante da política nacional e internacional. Escreve-se numa prosa bem comportada, muito controlada, por vezes clássica, que procura evocar, na geografia em causa, a Madeira “do campo” perante ela-própria, orientando-se, deste modo, para a investigação sociocultural da ilha. A primeira é mais abrangente do que a segunda.



através das obras respectivas, contribuir para a resolução das injustiças sociais mais gritantes porque acreditam na melhoria da sociedade.

A essa literatura de continuidade podemos ligar Horácio Bento, um típico representante do naturalismo de cariz humanitarista e social de meados do século XX, porque não cultiva a ideia de invenção e imaginação a favor, unicamente, do comprovado. Com efeito, o escritor madeirense procura dar expressão cultural à ilha natal numa escrita que se esforça por restituir o colorido dos lugares e dos tempos, por imprimir os seus próprios ritmos à narração. Na obra de Horácio Bento, “a região é verdadeiramente um elemento componente da obra, quer pelo espaço e relevo que lhe é dedicado, quer pela evidente implicação que tem na acção e no carácter das personagens” (VERDELHO 1982: 29). Tal é a definição que Evelina Verdelho propõe da literatura regionalista em Portugal, e pode dizer-se que a obra bentiana se apresenta neste âmbito. Na verdade, a relevância de um lirismo telúrico, as manifestações da cultura tradicional madeirense coexistente com a situação social dos pequenos trabalhadores isolados, sujeitos a uma grande exploração por parte dos detentores do poder económico e político, deixam transparecer, no plano do imaginário colectivo, o peso secular da ruralidade e da insularidade na formação social da Madeira.

São esses os elementos que nos remetem para o plano de uma mentalidade regional. A cultura popular corresponde não só a um conjunto de temas literários, mas também à revelação da alma popular através da capacidade enunciativa romanesca. Assim se entende a reiterada tendência para o registo da oralidade popular na boca dos madeirenses humildes, a necessidade premente de lhes dar a voz que não conseguem fazer ouvir, a consciência de partilhar com eles um espaço e um devir comuns, em prol de uma assumida identidade comunitária. Vale a pena, por isso, estudar a “literatura

regional” enquanto expressão cultural, quer em si mesma, quer relativamente ao contexto em que se insere.

Vários aspectos devem ser tidos em conta. Em primeiro lugar, porque o conjunto de obras literárias, tanto tradicionais (que circulam por via da oralidade) como eruditas (em suporte escrito), expressa a visão do mundo, as experiências e os problemas dos habitantes da Madeira. Em segundo lugar, porque indica uma especificidade histórico-geográfica que sublinha a situação de pequeno mundo que a Madeira corporiza, enquanto porto de escala entre continentes, com a sua capital airosa e acolhedora de navios que cruza(va)m o Atlântico, mas também com a sua geografia áspera, fustigada regularmente por “quebradas” e “temporais”, pelo “vento leste” e pelo “capacete”, onde os saques de corsários e piratas, a fome, as epidemias, as pragas, as tradicionais penúrias e o alcoolismo inquietavam com alguma frequência as populações. Trata-se, pois, de uma área geográfica que deve ser encarada como área cultural ligada a um certo número de particularidades relacionadas com, por exemplo, a cultura material, padrões de povoamento, tipos de família e de organização social, crenças religiosas (sem, todavia, pôr em causa a sua forte unidade cultural com a civilização portuguesa de que é uma extensão).

Tal remete, pois, para a História de uma comunidade isolada, que teve as suas vicissitudes, que passou a reivindicar maior margem de manobra para poder decidir do seu futuro relativamente ao poder central, procurando afirmar-se como projecto social, económico e cultural.

Esta aspiração – a que a História acabou por atender – conferiu-lhe uma identidade forte e reconhecida, traço de união que justapõe os conceitos de tradição-progresso-projecto de futuro, mas que corre actualmente o perigo de se aniquilar na globalização do cosmopolitismo todo-poderoso e desrespeitoso da memória (convém

lembrar que o cosmopolitismo, no âmbito da cultura, serve, por vezes, também de caução à mundialização da economia que tende a tudo uniformizar, apagando as particularidades locais).

Além disso, a regionalização designa um modo particular de integração e de representação política e cultural de uma comunidade. Este modo é caracterizado por: i) um sentimento de pertença, expresso em símbolos e alimentado pela memória; ii) elementos de cultura comum (a língua – identificada pelo sotaque, a expressão da religiosidade, os valores morais e sociais, os estilos de vida e as tradições); iii) consenso em torno de regras fundamentais, consagradas na Constituição do país de que é parte integrante; iv) uma vontade de participar no desenvolvimento colectivo suportada e arbitrada por um Governo Autónomo (vejam-se, a título de exemplos, os casos da Alemanha, da Áustria ou da Espanha).

Por tudo o que acabámos de enunciar se depreende que vale a pena estudar a actividade literária na Madeira, bem como os *clerics* que melhor a representaram.

Na Madeira, Horácio Bento de Gouveia não é um caso isolado, sendo antes herdeiro de uma tradição que, no campo da prosa de ficção, ganhou visibilidade com, nomeadamente, os escritores João da Nóbrega Soares (1831-1890), João Augusto de Ornelas (1833-1886), João Gouveia (1880-1947), os circunspectos mentores do “Cenáculo”, o Major João dos Reis Gomes (1869-1950) e o Tenente-Coronel Alberto Artur Sarmiento (1878-1953), bem como Teodoro Correia (1890-1955). Uma tomada de consciência regional muito nítida se instala nos escritores da Madeira, que passam a orientar a sua actividade para as motivações de raiz madeirense, com projectos literários ou científicos mais ambiciosos, com alcance reflexivo.

Nos anos quarenta do século passado, com Horácio Bento de Gouveia, surge uma geração de escritores, a saber, Carlos Martins, Ricardo Nascimento Jardim e João França, que apostam na narrativa de ficção com forte cunho regionalista – mas não de forma exclusiva, como atestam, respectivamente, as narrativas *A Mulher Que o Diabo me Ofertou* (1975), *Sino Rachado* (1953), *Romance de uma Corista* (1956) – e que, quase nunca se encontrando, seguindo caminhos divergentes e cultivando cada qual um estilo que lhe é próprio, parecem comungar do mesmo propósito artístico e cultural: o de constituir uma história, uma memória, uma biblioteca, uma identidade cultural forte para as gerações futuras da ilha. Estes escritores vão, pois, indicar um caminho que leva da constatação das diferenças à construção de uma identidade fortemente conscientizada, podendo ver-se na implícita e explícita comparação com o continente um certo sentimento regionalista que será especialmente explorado por eles.

Além disso, convém lembrar que Horácio Bento viveu, contextualmente, numa sociedade profundamente católica, com um forte sentimento de pertença à terra natal, conservadora, cheia de interditos e de juízos inquestionáveis. É, por isso, natural que os valores então preconizados o tenham marcado profundamente.

Os padres<sup>53</sup> e os militares tinham uma grande influência no meio intelectual da ilha e na lide jornalística, sendo os principais autores de estudos, ensaios e produções literárias, bem como os principais promotores da actividade cultural<sup>54</sup>.

Após o conturbado período da Primeira República, os representantes da pequena burguesia dificilmente podiam sair deste domínio intelectual, o que acontecerá talvez

---

<sup>53</sup> Seguindo o exemplo da monografia *Os Militares e a Literatura Madeirense* (1996), de João David Pinto CORREIA, está por fazer o estudo sobre “Os Padres e a Literatura Madeirense”, abordagem utilíssima que permitiria uma visão de conjunto da sociologia da cultura madeirense no século XX.

<sup>54</sup> Alguns vultos de então destacaram-se no âmbito das comemorações do quinto centenário do descobrimento da Madeira, que decorreram entre 1922 e 1926. Essa ocasião veio reforçar o interesse e o gosto pela investigação científica na ilha; monografias sobre vários aspectos da história insular saíram do prelo. Um bom exemplo dos esforços então envidados foi a publicação da obra de feição enciclopédica intitulada *Elucidário Madeirense*, da responsabilidade do Pe. Fernando Augusto da SILVA e Carlos Azevedo de MENEZES.

por volta dos anos cinquenta-sessenta com o novo fôlego de que os órgãos de imprensa (*Diário de Notícias, Diário da Madeira, Voz da Madeira, Comércio do Funchal, Eco do Funchal*) parecem dar conta e com a maior abertura ao mundo a que o desenvolvimento do Turismo e as portas da Emigração obrigaram. Horácio Bento de Gouveia tinha, bem decerto, consciência disso e, embora cultivasse relações de amizade com padres e militares, não é por acaso que evita, prudentemente, encenar figuras religiosas ou castrenses ou manifestar qualquer desagravo contra o Governo.

Aliás, a forma como o meio literário era pressionado por volta dos anos quarenta do século passado em Portugal e na Madeira<sup>55</sup> é revelado por um apontamento significativo que coube à personagem do escritor Marco Carlos apresentar, no romance *As Figuras de Proa do “Marco-Wanda”*, num jogo de auto-representação do seu autor, Carlos Martins:

Temos, incontestavelmente, na Madeira, rapazes de grande valor literário, mas, motivado às suas dependências, têm que limitar-se escrevinhar reprimidos, constrangidos, ou então produzirem obras neuráticas, que bem se adaptariam ao século passado, a fim de harmonizarem com a mentalidade de uma grande percentagem dos seus leitores e dos que lhes dispensam protecção. E, assim, quando os novos com ideias vastas e horizontes desanuviados pretendem ilustrar-se e procurar distracção na leitura, têm que recorrer a traduções de autores estrangeiros, tendo nós, na nossa terra, tão bons e indiscutivelmente melhores. Li, por exemplo, há dias, um artigo num dos nossos jornais, versando na próxima comemoração centenária de um dos nossos mais considerados escritores. E, pediam, calcula tu, para que não fossem editadas as suas melhores obras!... Depois de uma incoerência falhada, desajeitada, idiota, alegavam a influência que elas iriam exercer na imaginação da geração actual. No século XX! / A que escritor se referia o artigo? / Ao Eça. Os senhores padres... / Ah!... (MARTINS 1977: 95)

Devido à censura, que estimulava, conseqüentemente, a auto-censura, é provável que se tivessem perdido muitos temas que fazia sentido tratar e que nunca foram abertamente abordados: as elites intocáveis, um Senhor Governador e um Presidente da

---

<sup>55</sup> Apesar de não haver nenhum estudo cabal sobre esse assunto, pensamos poder afirmar, à luz dos elementos disponíveis e do conhecimento geral, que havia, desde o século XIX, uma instituição literária na Madeira, embora desprovida de uma crítica exigente e seguidora dos modelos de referência em voga no continente: escritores, sociedades recreativas e literárias, editoras locais, jornais e revistas, prémios literários, antologias, colóquios, comemorações, ensaios e pesquisa de vária ordem.

Junta Autónoma sempre acima de qualquer suspeita, a influência política, económica e social das abastadas famílias inglesas na ilha, a vida política e os interesses particulares, os comportamentos contrários aos bons costumes, mas tolerados desde que discretos.

Esse quadro ideológico não impediu, porém, Horácio Bento de Gouveia de cultivar um espírito aberto e uma curiosidade para com as renovadas expressões literárias, tanto em Portugal como no Brasil, revelando interesse por escritores dados como suspeitos pelas autoridades da época. O teor dos artigos publicados na imprensa a partir dos anos trinta, a sua biblioteca particular<sup>56</sup> e, em especial, a sua conferência intitulada *Aspectos da Moderna Literatura Brasileira* (1941) são disso testemunhos. Aí se depreende que *Capitães de Areia*, de Jorge Amado, causou forte impressão nele e que *Banguê*, de José Lins do Rego – com quem Bento de Gouveia chegou à fala aquando da passagem do escritor brasileiro pela Madeira no dia 11 de Outubro 1956 – não provocou nele menor impacte.

Neste último caso, *Águas Mansas* vem confirmar tal asserção, revelando-se o mais “reguiano” dos romances de Horácio Bento pela temática desenvolvida e pelo tom assumido. Trata-se das memórias e observações do menino Pedro, filho do dono do mais moderno engenho da Ponta Delgada, que narra um mundo prestes a desagregar-se, lembrando as experiências e emoções com que se deleitava num tempo socialmente estagnado.

A estas influências e às de escritores como Fialho, Aquilino, que aceita prefaciá-lo *Ilhéus*, e até Alves Redol, também referenciado com frequência nas suas crónicas literárias nos anos trinta e quarenta, foi permeável a escrita de Horácio Bento. Prova disso é, segundo o próprio numa entrevista cedida em 1982 ao *Diário de Notícias* do

---

<sup>56</sup> Em *Horácio Bento de Gouveia: Escritor Ilhéu e Populista – Ensaio de Entendimento*, observava Manuel Ferreira ROSA: “Montões de modernos, portugueses e brasileiros, muitos brasileiros, se lhe acumulavam nas estantes. Atafulham as mesas” (1980: 14-15).

Funchal<sup>57</sup>, os seus dois primeiros romances terem chamado a atenção da Censura Prévia. Não há dúvida de que esses romances continham matéria susceptível de fazer franzir o sobrolho da “polícia da inteligência”, mas, infelizmente, não há provas materiais, nem nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, nem nos arquivos do Ministério da Administração Interna, que possam atestar da veracidade do seu depoimento. Como chegaram os referidos textos à Censura Prévia é informação de que não dispomos. Resta a hipótese de o autor ter ido submeter o seu texto à aprovação da Censura, ou seja, à apreciação de um militar de alta patente, por mão própria, como acontecia com alguns escritores de então que assim procuravam evitar futura apreensão.

Certo é a narrativa *Ilhéus* ter circulado por entre amigos e escritores, a quem o estreante autor pediu uma leitura atenta, nomeadamente o beirão Aquilino Ribeiro, o açoriano Rebelo de Bettencourt e o madeirense Eduardo Antonino Pestana que, de algum modo, apoiaram a sua publicação.

Recordemos que o romance *Ilhéus* foi fortemente criticado, na ínsula, pelo austero, veemente e conservador Cónego Fulgêncio (que assinava então as suas intervenções com as iniciais CF), através do *Diário da Madeira* datado de 23-II-1949, e que algumas recensões críticas publicadas no mesmo ano na imprensa continental o aproximavam da sensibilidade neo-realista<sup>58</sup>. Todavia, o segundo romance, *Lágrimas Correndo Mundo*, será bem recebido pelo Pe. Alfredo Vieira de Freitas, de acordo com a nota crítica deste no *Jornal da Madeira*, datada de 21-V-1959.

---

<sup>57</sup> Ver a entrevista do *Diário de Notícias* (DN) com Horácio Bento de Gouveia, publicada a 10-X-1982. Eis o passo que nos interessa: “DN: O escritor em Portugal. Regressemos aos anos anteriores ao 25 de Abril. A censura, as inibições do passado, a “revolta” do não poder escrever tudo quanto se sente. Conta-se no número dos perseguidos pelo famigerado lápis azul? / Horácio Bento de Gouveia: a censura forcejou-me a substituir “Canga” por “Ilhéus”, além de que me havia inutilizado dois capítulos. Quanto ao mais tudo veio a lume. / DN: Que problemas teve com a censura? / Horácio Bento de Gouveia: *Lágrimas Correndo Mundo*, posto que seguindo o mesmo rumo surrealista de *Canga*, não houve qualquer censura.

<sup>58</sup> Ver, por exemplo, a rubrica “A Semana Literária”, de António QUADROS, no *Diário Popular*, de Lisboa, na sua edição de 13-IV-1949, e a peça de Almeida LUCAS, na secção “Arquivo Bibliográfica” de *Serões Revista Ilustrada*, vol. I, nº 1, Lisboa, Editorial Serões, Verão de 1949, p. 58.

Na verdade, como observa Ricardo António Alves, na badana do seu livro *Anarquismo e Neo-realismo: Ferreira de Castro nas Encruzilhadas do Século*: “Não era fácil ser-se escritor nesse tempo extremado. Não o era sequer para os da “situação”, embora estes não vislumbrassem um horizonte de provável gaveta e possível prisão, como sucedia aos demais” (ALVES 2002).



**3. A POSIÇÃO IDEOLÓGICA E POÉTICA DE HORÁCIO BENTO DE GOUVEIA: SOB OS SIGNOS DO LUSOFONISMO<sup>59</sup> LITERÁRIO, DO REGIONALISMO TEMÁTICO E DO POPULARISMO EMPENHADO**

Cantar o povo, a sua grandeza,  
não é amesquinhá-lo na sua miséria.

Vergílio Ferreira<sup>60</sup>

Se olharmos quer para a sua formação literária e intelectual, quer para a matéria dos seus artigos, crónicas e notas críticas relativos à ideologia linguística e literária, tudo parece indicar que existe no escritor o culto do vernáculo, do lusofonismo literário, e o desprezo pelas obras traduzidas.

A leitura da sua bibliografia jornalística permite, efectivamente, verificar que Horácio Bento de Gouveia escreveu quase exclusivamente sobre escritores brasileiros e portugueses<sup>61</sup>, dando, ainda, uma atenção particular aos escritores madeirenses, pouco ou nada conhecidos além-mar, tais como Albino de Menezes, João Brito Câmara, Ricardo Jardim, Carlos Cristóvão, João França, Irene Lucília e José António Vieira de Freitas.

Além de dar continuidade ao realismo-naturalismo, há no ficcionista Bento de Gouveia um prolongamento saudosista, traduzido pelo amor à terra, pelo humanismo heróico, pela exaltação dos sentimentos simples, fortes e generosos, e um assumido regionalismo cujo temário dominante se declina nas superstições e nos rígidos códigos sociais, na penosa labuta da terra, na ritualização doméstica dos objectos hereditários,

---

<sup>59</sup> Com este termo, queremos designar a vasta comunidade onde se fala a língua portuguesa.

<sup>60</sup> Virgílio FERREIRA, *Cântico Final*, Lisboa, Portugal, 1966 [2ª ed.], p. 34.

<sup>61</sup> Há a notícia de Horácio Bento ter escrito excepcionalmente sobre literatura estrangeira: “Dois romances: um de Aldous Huxley, outro de Morris West”, *Diário de Notícias* do Funchal, 17-IX-1962.

nas tradições que merecem ser defendidas ou combatidas<sup>62</sup>, na sujeição das mulheres à tutela masculina, na tensão que a burguesia local e o lucro pelo logro exercem sobre os demais.

Deste conjunto de parâmetros se faz o tradicionalismo com que Horácio Bento “canta” a freguesia de Ponta Delgada e a costa norte da Madeira, assim como a Natureza nos seus aspectos mais simples. Devotado à terra, Bento de Gouveia empresta às suas descrições, uma visão genesíaca e, por vezes, animista da Natureza. Seduzido pela paisagem outoniça e crepuscular (como atesta a abertura de vários capítulos de *Ilhéus/Canga*), que identifica com estados de alma saudosos, o escritor madeirense procura transfigurar os lugares que relembra. Não raro, espraia-se com prazer, nos seus primeiros romances e contos, pelo bucolismo, folclorismo e sentimentalismo, a fazer lembrar o pendor para um realismo etnografista patente nos romances *Gaibéus*, *Avieiros* e *Fanga*, de Alves Redol, e já anunciado no seu “Tentâme etnográfico”, *Glória: Uma Aldeia do Ribatejo* (1938). No prefácio intitulado “Uma escrita acerca do povo ou da possibilidade de um discurso etnográfico”, que João David Pinto Correia dedica a este estudo redoliano, na sua edição de 1980, podemos ler:

É, com efeito, no campo, na aldeia, que Redol encontra o autêntico povo. Segue assim um dos princípios unanimemente aceites pelos etnógrafos, preocupados com a observação, a análise, a descrição, o estudo, das populações rurais. Nestes há-de assentar sempre a verdadeira identidade de uma cultura. (CORREIA 1980: 14)

Horácio Bento não foge a este princípio e, seguindo a via aberta, a partir de 1940, por Alves Redol, inclinar-se-á, como muitos autores da sua geração, para uma

---

<sup>62</sup> É, por exemplo, perceptível, no romance *Canga*, a tomada de posição do autor, por intermédio do narrador ou do protagonista, seu *alter-ego*, sobre determinados hábitos tradicionais, ao denunciar o arcaísmo ou o desajustamento de certos costumes que são, no seu modo de ver, moral ou intelectualmente reprováveis, tais como a “noite do anjo”, a procura das curandeiras, a superstição ou a pesca com bombas de clorato.

estética que, de acordo com os próprios valores morais e éticos, funde o regionalismo e o realismo social numa intenção comum.

A par desta representação de cenários exteriores ao ser humano, que tanto o comove como o inspira, cultiva Horácio Bento de Gouveia certo psicologismo e assumida preocupação ética. Reflecte, através da sua obra, sobre o sentido moral dos actos e dos pensamentos dos indivíduos, sobre o que se faz ou diz e sobre o que se pensa, sendo, por vezes, modos de ser antagónicos. Tenta abarcar o lado racional e o lado instintivo dos seus protagonistas, procura corresponder ao duplo esforço de compreender sem deturpar. Tais intentos serão conseguidos, em especial, nos romances *Canga*, *Águas Mansas* e *Luísa Marta*, bem como nos contos “Alma Negra” e “Ana Maria”, onde Horácio Bento de Gouveia examina, de forma mais profunda, os mistérios da alma humana.

Todavia, na óptica bentiana, a realidade humana e individual só pode ser apreendida no seu todo se observada à luz do seu enquadramento social e físico. Por isso, à semelhança dos fundadores da *Seara Nova*, mas nunca com eles partilhando a utopia marxista, procurou Bento de Gouveia aproximar a arte literária das realidades sociais e económicas. Deste ponto de vista, a maioria das narrativas (romances e contos) bentianas parece inscrever-se no quadro que Maria Idalina Resina Rodrigues gizou na sua inédita tese de doutoramento, intitulada *Tendências e Correntes do Moderno Romance Português*, quando expõe:

Como é compreensível, a intenção [de alguns escritores portugueses] concentrou-se de preferência sobre aqueles aspectos que mais directamente se poderiam prestar à interpretação para que desde o começo se inclinavam: trabalhos agrícolas, problemas de alojamento e alimentação, salário, relações com o proprietário da terra. Na descrição das tarefas rurais procuravam salientar o esforço desumano a que algumas delas parecem obrigar o homem, nas alusões à habitação e à comida puseram em relevo deficiências injustificáveis, nas referências ao salário evidenciaram a sua insuficiência na manutenção na família normal. (RODRIGUES 1956: 91)

O escritor madeirense vai, então, optar, na escolha de assuntos, pelo popularismo, ou seja, uma ostensiva simpatia por tipos populares e mendigos e “luta contra o snobismo”<sup>63</sup>, em detrimento do historicismo.

Nesta linha de abordagem literária, vêm ao de cima os motivos da alienação mental devido a um trabalho físico degradante, das exíguas habitações, sem condições, onde impera a promiscuidade, do medo da exclusão social, das vidas sem saída, mas onde reina um sentimento de solidariedade e, finalmente, da aceitação tranquila e assumida das suas origens e condição (sobretudo quando se sobe na vida). Disso serão os melhores exemplos *Canga*, *Lágrimas Correndo Mundo* e *Torna-viagem*.

Horácio Bento de Gouveia inaugura, pois, o romance populista madeirense e atinge, na pintura dos seres e das paisagens que lhe são caros, a melhor expressão do seu talento, num modo escultural, tradicional e clássico. Algumas das suas obras, nomeadamente os romances rústicos, continuam a encantar o leitor. A intriga mantém o leitor interessado porque é bem conduzida; os costumes e as tradições trazem a sua nota pitoresca ou graciosa, o falar popular madeirense, o sabor da terra evocada; esses camponeses conformados mas dignos, a simplicidade que deles emana, o seu valor moral, as suas fraquezas e o seu lote de emoções que não soam a falso reanimam no leitor o sentido da fraternidade humana, para além das diferenças de fortuna, de educação e de cultura. Com efeito, Horácio Bento de Gouveia tem o dom de captar e de traduzir com naturalidade a poesia das paisagens familiares, dos trabalhos do campo e das almas simples.

Nem sempre, porém, evita os escolhos do género: faltas pontuais de isenção relativamente às personagens pertencentes a certas categorias sociais ou caracterizadas por determinados comportamentos sexuais, algum esquematismo nas relações humanas

---

<sup>63</sup> Citámos de memória a expressão lida num artigo de Agostinho da Silva sobre “literatura populista”, publicado na década de 1930.

(os bons e os maus, os corajosos e os cobardes, os ricos e os pobres, os sérios e os volúveis), algumas notas de sentimentalidade convencional, falta de relevo na composição de algumas cenas, tom declamatório ou um certo didactismo, características para que tende, aliás, grande parte da produção literária em meios periféricos. Todavia, os romances bentianos mantêm-se fiéis à verdade da terra insular e dos actores da ficção que nela intervêm, trazendo achegas válidas para o conhecimento das mentalidades, usos e costumes, bem como para a inteligência da evolução da sociedade madeirense.

Em suma, podemos enumerar as coordenadas, que ajudam a situar a obra bentiana no panorama da literatura portuguesa, do seguinte modo: a tradição que cultiva o gosto pelo folclore local de sabor neo-romântico; o crescente interesse pelas curiosidades de carácter etnográfico, reveladoras de uma cultura regional; a sugestão da *Presença*, no que nela se propunha de trabalho da memória, de introspecção e de soltura da linguagem; a influência da “nova” literatura brasileira, na sua preocupação em legitimar as aspirações do povo no âmbito das dinâmicas sociais, bem como a influência do neo-realismo português, na sua vontade de denunciar e de reformar as desequilibradas relações sociais, motivada por um forte sentimento de justiça e pelo reconhecimento da dignidade humana.

A curva ideológica do escritor, patente na visão do mundo que a sua obra oferece, poderá parecer um tanto paradoxal: do impulso reformador de *Ilhéus* às crónicas e ao romance *Margareta*, de espírito conservador. Mas explica-se muito bem se inserida no roteiro do regionalismo que o condicionou: tendenciosamente reformador a partir dos anos quarenta (como parecem revelar os seus primeiros romances, que denotam, com apurado sentido, um anseio de transformação social numa nova consciência das relações que ligam os comportamentos individuais às estruturas sociais), de espírito liberal e eclético em face da ditadura, acabou, enfim, por se

identificar com a defesa das raízes e do *statu quo*. Este roteiro acabou por incidir directamente na valoração das tradições, dos estilos de viver e de pensar herdados da sociedade patriarcal.

Do ponto de vista do posicionamento ideológico, não será, por conseguinte, de admirar que fustigue, de modo gradualmente mais vincado, os comportamentos moralmente reprováveis numa perspectiva judaico-cristã, tais como o adultério, o compromisso não honrado, a homossexualidade, as várias formas de alienação como o álcool, a luxúria e o jogo, a “bilhardice”<sup>64</sup>, a vaidade, o logro; aspectos sobejamente abordados e encenados ao longo dos seus mundos ficcionais. A estes vícios ou fraquezas humanas opõe heróis e, nos últimos romances, heroínas, que tendem a personificar o espírito de sacrifício, a dedicação, a virtuosidade, a humildade, a honestidade, o merecimento, a solidariedade, sempre submetidos, a dada altura, a duras provas que conseguem, no entanto, ultrapassar, apesar de, no fim dos seus percursos, a vitória nunca ser sinónimo de plenitude<sup>65</sup>, fazendo-se acompanhar de um travo amargo, à semelhança do que a vida ensina.

Horácio Bento de Gouveia é, sem dúvida, um ficcionista de orientação doutrinária conservadora que se apresenta, nos seus primeiros romances, como um fino observador dos anseios anímicos e do mundo físico e humano circundante, que articula intimismo com unanimismo, a fina expressão da emoção com a transposição da palavra inculca. Por outro lado, surge como um reformista sensível às injustiças sociais, à condição dos explorados e dos falhados, mostrando, assim, que o escopo literário do empenhamento social não é um exclusivo dos neo-realistas, como acentuou Rui

---

<sup>64</sup> É um madeirensismo semântico que significa “bisbilhotice”.

<sup>65</sup> Excepto no caso de João de Freitas, em *Lágrimas Correndo Mundo*, talvez fruto do entusiasmo e da confiança inspirados por um recomeço de vida, visto com um optimismo luminoso pelo próprio escritor ao casar-se pela segunda vez em 1958.

Nepomuceno (2002: 95-98), no seu artigo “A *Canga* e o movimento neo-realista português”.

Na senda dos grandes escritores do século XIX, e à semelhança de muitos escritores da sua geração, Horácio Bento empenha-se em dar voz aos diferentes estratos sociais da sociedade a que pertence, desde os camponeses da costa norte às famílias gradas, burguesias rurais ou urbanas, fechadas sobre si-mesmas. Contudo, nos últimos romances, o moralista exigente que habita Horácio Bento de Gouveia vem, por vezes, à tona do texto. A sua atitude provém da opção de estar cada vez mais presente no texto, procurando situar-se no interior da narrativa e transmitir ao leitor a sua visão das coisas. Embora nas suas primeiras obras consiga pautar-se por uma discrição de bom-tom, já não consegue, nos últimos anos de criação literária, despir-se de pressupostos parciais, de tão preparado que foi para assumir algumas ideias do seu tempo<sup>66</sup>, mais preocupado agora em denunciar os comportamentos que reprova do que em procurar a causa dos mesmos ou em apontar a virtualidade de um mundo melhor, como fizera nos primeiros romances.

Horácio Bento de Gouveia não está, portanto, isento da incorporação de “preconceitos”, que se tornam mais explícitos à medida que os seus romances são dados à estampa. Se se recorrer à análise do discurso, para evidenciar como o discurso narrativo está organizado em profundidade por processos ideológicos conscientes ou inconscientes, não será difícil entender certos silêncios como marca de prudência: por exemplo, o autor de *Águas Mansas* nunca se refere ao uso excessivo da língua inglesa na ilha, facto que terá deixado profundamente magoados e até indignados o linguista José Leite e Vasconcelos, em 1924, e o escritor Raul Brandão, em 1926; note-se a quase

---

<sup>66</sup> Pertencente a uma classe social razoavelmente instalada na vida, Horácio Bento rege-se por um catolicismo cultural, por uma ideologia social de direita, anti-comunista, recusando pôr-se de parte e sentir-se afectado pelas medidas que são postas em prática.

ausência de personagens ligadas à Igreja ou à burguesia funchalense de origem estrangeira (sendo exceção a significativamente pouco simpática<sup>67</sup> família Ewing, em *Luísa Marta*). Também ausentes estão as históricas convulsões sociais insulares, tais como a falência das casas bancárias Henrique Figueira da Silva e Sardinha & C.<sup>a</sup>, em 1930, que deixou muitos pequenos e médios depositantes sem nada, a “revolta da farinha” que deu origem à revolta da Madeira, em 1931, a deportação de insurrectos para as áfricas, ou a guerra colonial, nos anos sessenta e setenta<sup>68</sup>, situações que muito incomodavam o regime salazarista. Na ficção escrita em período de censura, Bento de Gouveia assumiu uma posição de análise social, mas sem denúncia anti-governamental. Também não será difícil identificar manifestações de discriminação ou até de um certo *parti pris*, nem mostrar como o discurso narrativo favorece ou desfavorece certos tipos de personagens ou determinados grupos sociais ou políticos<sup>69</sup>, contrariamente ao que o próprio escritor advogava, quando disse, em vésperas do lançamento do romance *Margareta*: “É um romance e num romance o narrador não pode ter qualquer tendência

---

<sup>67</sup> Através de algumas personagens, Horácio Bento deixa transparecer uma certa desconfiança em relação à comunidade inglesa residente na ilha. Com efeito, em *Lágrimas Correndo Mundo*, o narrador faz dizer ao pai de Ângela: “– A gente de raça inglesa não tem amizade à casa onde nasce, nem à terra – atalhou o pai.” (LCM, 197)

<sup>68</sup> Existe, contudo, uma breve mas inconsequente alusão a esse pano de fundo histórico na crónica 10, “o regresso de José”, em *Alma Negra e Outras Almas* (1972: 60).

<sup>69</sup> Para ilustrar o lado por vezes tendencioso do discurso narrativo, seguem-se dois exemplos tirados de *Margareta*, o mais experimental dos seus romances tanto a nível da escrita como a nível da técnica narrativa, e o mais queirosiano pela temática abordada e pelo tom adoptado. No período conturbado do pós-25 de Abril, a farta e sentida descrição do ambiente de incivilidade nas escolas, do povo que se manifesta em turba pelas ruas do Funchal, dos operários que, ao terem exigências incomportáveis, levam à falência a empresa onde trabalham, do adolescente labrego escondido atrás de uma árvore a apedrejar os carros dos notáveis que passam na estrada e que vem como que justificar o atentado à bomba contra um dirigente político de esquerda na hora em que decorre uma manifestação, atentado sobre o qual, significativamente, nada se diz. Neste caso, Horácio Bento de Gouveia não evita julgar *a posteriori* a época histórica de que fala e o retrato pretendido assume, deste modo, contornos de libelo. Quanto às personagens femininas de segundo plano, é distinta a apresentação que o autor faz das duas mulheres sensuais que coabitam com o depravado engenheiro alemão Rudolph. O escritor dá à primeira, a deslumbrante brasileira Mara com quem o alemão casou, a oportunidade de explicar o que lhe vai na alma, justificando a sua posterior fuga com o empresário americano, Mr. John. Quanto à outra, a são-tomense Maria José, é sempre apresentada ao leitor através de uma focalização externa, insistindo-se na atracção sensual que ela desperta no homem com quem acaba por ficar, não lhe cabendo nunca a possibilidade de ser mais do que uma simples personagem plana (cf. *Margareta*, 1980, pp. 339 e 351).



política”, como podemos ler na entrevista que Horácio Bento de Gouveia deu ao *Diário de Notícias*, do Funchal (29-VII-1980).

Um certo ideal político-cultural regionalista congregou vários interesses, políticos, jornalistas e intelectuais, consagrando o “escritor madeirense” como figura institucionalizada e a “literatura madeirense” como possível modelo cultural, em prol de uma afirmação pela diferença relativamente ao padrão continental (sem, todavia, o renegar alguma vez).

Horácio Bento de Gouveia é, provavelmente, o primeiro ícone dessa instância mobilizadora e tal facto não lhe desagradaria, com certeza, a fazer fé na resposta que o escritor dava ao confrade João França, quando este lhe perguntava, em 1981, num diálogo passado para o *Diário de Notícias*<sup>70</sup>, se o seu projecto literário em curso se inscrevia, igualmente, num assunto madeirense:

Tem mesmo de ser ilhéu. De contrário, sentir-me-ia traidor à minha terra. [...] a nossa terra sofre de carência de romancistas, mesmo de contistas que lhe pudessem “pintar” o justo e até necessário retrato literário, humano e social, a que ela tem direito, para uma possível projecção de intelectualidade digna. Nesse campo, tudo quanto eu fizer pela Madeira farei como se fora um dever. (GOUVEIA 1981)

Deste jeito, a literatura, como parece vê-la Horácio Bento de Gouveia, deve anunciar um forte sentido regional, depois uma abordagem sociocultural, para de seguida ser determinada por uma estrutura moralista.

Acerca do modo como trata o tema do cosmopolitismo em *Margareta*, fica a ideia de que o autor desconfia dos seus modelos, embora tenha consciência da sua inevitabilidade e reconheça a sua necessidade socio-económica, como regista a entrevista que cedeu ao periódico *Eco do Funchal*, na sua edição de 10-VI-1964:

---

<sup>70</sup> Ver “Entre um e outro banco – Diálogo entre dois escritores madeirenses”, *Diário de Notícias*, Funchal, 18-IX-1981, p. 3.

A sociedade madeirense não pode isolar-se da influência cosmopolita. Lá vai o tempo em que as ilhas eram conservadoras de seus costumes. Tinham os habitantes uma maneira de ser inteiramente diferente da que caracteriza o continental. A tendência imitativa faz que os hábitos avoengos se sepultem. (GOUVEIA 1964)

Tal mudança de comportamento e de mentalidade lucidamente observada anuncia a inevitável perda dos valores que caracterizam o idealizado ser madeirense. Essa corrupção das qualidades identitárias provém do cosmopolitismo a que o Funchal se foi rendendo, revelando-se uma sociedade onde impera o novo-riquismo, tornada ainda mais interesseira, ingrata e insensível às desigualdades, onde se cultiva o cinismo e a cobardia, como exemplificam os últimos romances *Margareta* e *Luísa Marta*, escritos na já consolidada era da autonomia político-administrativa. Esta situação não constituía propriamente uma novidade, dado Ferreira de Castro ter já entrevisto essa sociedade em crise de valores morais, como prova o quadro de relações humanas e sociais que o seu romance *Eternidade* (1933) apresenta.

Não é por acaso que as personagens cosmopolitas, em *Margareta*, se apresentam como seres desenraizados que não respeitam os valores (a religião, os estilos de vida, as tradições) da sociedade insular. São personagens volúveis, imorais, sem carácter, que acabam por desaparecer como apareceram, de súbito, sem avisar (veja-se os casos de Vasco, Rudolph, Mara, Mr. John e Maria José), depois de se aproveitarem da generosidade e da fragilidade daqueles que os acolheram. No final do romance, salvam-se os protagonistas que souberam preservar os traços culturais que melhor definem o espírito madeirense (Nuno e Maria Germana).

Se é certo que neste romance eventuais tratamentos diferenciados se tornam mais visíveis, fruto talvez do curto espaço de tempo em que foi produzido (não permitindo ao escritor distanciar-se da obra para fazer uma leitura crítica antes da edição), o que importa frisar é que a vida dos madeirenses é, na ficção bentiana,

problematizada em toda a sua intensidade possível, mostrando experiências de seres retratados de corpo inteiro, em ambientes de tensão ou até nas relações de domínio e de resistência, de afectos e de estigmas, quais campanhas pela preservação e recriação de valores.

O universo literário de Horácio Bento de Gouveia parece, assim, oscilar entre o paraíso perdido e a terra prometida, embora esta seja apenas ficcionalizada em personagens com um papel flutuante, aquelas que não se deixam corromper, mantendo as raízes e os valores identitários, mas adaptando-se aos novos tempos. No fundo, a maior parte dos defeitos que se podem relevar na obra bentiana não são inteiramente da responsabilidade do autor, mas antes do século e do enquadramento ideológico em que viveu.

#### 4. PARA UM “ROMANCE MADEIRENSE”: DEFESA E ILUSTRAÇÃO

Entre o forte sentimento de pertença à terra que o viu nascer e os modelos de referência literária, os clássicos e contemporâneos portugueses e os modernos brasileiros, o escritor madeirense acumula duas identidades fortes – uma regional e a outra nacional (ou, em sentido lato, de carácter lusofonista).

Dadas as reduzidas dimensões geográficas que conduzem o narrador a reflectir nas suas obras o ambiente social e a envolvimento natural com uma sensibilidade aguda que se transforma com frequência em sublimação, quer em sentido estético, quer em termos de psicologia, não será de admirar que a sua obra sugira intenções e fins sociais, com a consequente reavaliação das funções culturais e humanitárias do escritor, manifestadas na sua ficção pela dimensão social de carácter realista.

Horácio Bento de Gouveia abre a via do realismo regional, procede a uma radiografia do drama social do homem madeirense: o isolamento, a insularidade, o trabalho insano e ingrato, a miséria, a injustiça social, a emigração, o mar como fronteira mítica da viagem e do sonho, a coesão da família de acordo com a doutrina cristã. Com excepção dos contistas que encenam um morgado a iludir uma jovem camponesa, Bento de Gouveia é talvez o primeiro escritor madeirense a estabelecer a oposição explorador/explorado, avançando para a denúncia do drama dos colonos e das bordadeiras, entendido não só no presente como, ainda, diacronicamente.

A fazer fé na reacção de certas entidades e na tentativa tímida de responder positivamente à situação denunciada, entregando, em 1956<sup>71</sup>, aos colonos das Lombadas da Ponta Delgada os terrenos adquiridos pelo Estado, o notável impacte que o romance

---

<sup>71</sup> Na sequência de um motim gerado em 1927 na Lombada da Ponta do Sol, o governo foi levado a extinguir nesse local o regime de colónia pelo decreto de 26 de Dezembro desse ano, no qual se expropriavam as referidas terras, que depois foram vendidas aos colonos por escritura feita em 26 de Janeiro de 1928 (Cf. Alberto VIEIRA, *Canaviais, Açúcar e Aguardente na Madeira – Séculos XV a XX*, Funchal, 2004, p. 107). Quer isto dizer que já havia um precedente.

*Ilhéus* (1949) teve junto do poder político e religioso regional da época vem confirmar essa tese. O autor não cessa de defender os valores por ele considerados como genuinamente madeirenses, de estigmatizar os que deles se desviam, bem como de denunciar os defeitos da sociedade insular ou dos meios caracterizados.

O seu texto imbrica-se, assim, com os demais discursos em torno da construção da identidade do povo insular, dos seus hábitos sociais, numa estratégia de mobilização do imaginário em torno da preservação da cultura autóctone. Desta feita, o ficcionista, legitimado pela nascença e pela opção de vida em regressar à ilha-mãe para o fazer, não cessa de problematizar criticamente a sociedade e o indivíduo madeirenses<sup>72</sup>.

Essa faceta não escapou ao amigo e escritor que, numa entrevista cedida ao *Diário de Notícias*, do Funchal, a 8-V-1977, opina o que passamos a transcrever:

Acho que Horácio Bento de Gouveia só poderá resolver o problema do interesse dos novos, aconselhando-os a fazer o que ele próprio fez que é, afinal, o que fizera Eça: afastarem-se por algum tempo, viajar, meditar nas coisas da sua terra. Quanto mais longe, melhor se “vê” o telhado da nossa casa... Iria jurar que o Dr. Bento de Gouveia viu (idealizou) lá fora os seus romances (FRANÇA 1977).

Com efeito, a sua qualidade literária não se fica pelo simples documentário do quotidiano. Os seus romances desdobram-se em dois planos, o do simbólico e o da realidade, como reconhece o próprio autor numa espécie de “antelóquio” a propósito de *Águas Mansas*: o “símbolo” é o que releva da condição humana, sendo o meio natural e social, o psicológico e a estatura moral, determinantes prévios do destino; a “realidade” é o que remete para o depoimento de inegável valor documental, a transposição da realidade social e psíquica.

---

<sup>72</sup> A opinião que aqui se apresenta coincide com o que expõe João David Pinto CORREIA em “Horácio Bento de Gouveia: Uma/A Voz da terra madeirense (Notas de leitura)”, *Notícias da Madeira*, “suplemento literário”, Funchal, 01-I-1994.

Em suma, Horácio Bento de Gouveia criou uma forma pessoal de realismo, tendo por missão não “copiar a realidade”, mas “procurar a verdade humana” que lhe ficou na memória, espiritualizando-a através da palavra literária. Favorece a verosimilhança em detrimento dos factos ocorridos, razão pela qual o tempo histórico é impreciso. São o quadro banal do quotidiano, o anedótico e o *fait-divers* que ocupam um lugar privilegiado na narrativa. Os cenários são tão reais quanto as personagens que neles evoluem, pertencentes a grupos sociais marcados, muitas vezes inspiradas em figuras anódinas que o autor conheceu pessoalmente<sup>73</sup>. Quando se lê as obras de Horácio Bento, repara-se num “efeito do real” mais do que numa mera “descrição da realidade”, porque a transposição do real para a ficção é feita a partir de uma interiorização do mundo retratado.

Se procurarmos esboçar uma visão de conjunto da obra bentiana, não será de todo descabido apresentar a seguinte leitura: cada romance pode ser visto como uma monografia, fruto da classificação que organiza a obra bentiana em função dos lugares, das classes sociais ou profissionais, ou ainda dos sexos, o que revela a preocupação de tradição naturalista de consagrar uma obra a um caso ou a um tipo humano. O mesmo é dizer que a monografia aborda um assunto de carácter social com a ambição de explicá-lo em profundidade: ora foca o quotidiano dos colonos, em *Ilhéus*, ora a vida da indústria dos bordados, em *Lágrimas Correndo Mundo*, ou a prosperidade e a

---

<sup>73</sup> Este dado é confirmado pela carta de um amigo a quem Horácio Bento terá dado a ler a obra antes da publicação, datada de 4 de Março de 1948, escrita no Porto Moniz e assinada por João Sousa Jardim Júnior, visivelmente uma frequente visita da casa da Ponta Delgada, quando este último escreve: “Todos os personagens da sua decantada obra, são pessoas que pessoalmente conheci, uns que já tomaram na Vala comum e, assim, encontraram o descanso na morte, que é a maior das verdades da vida. Outros ainda se encontram na ladeira íngreme da vida, lutando e sofrendo. Pois todos conheço, desde o psicólogo e realista Manuel Esmeraldo, até aos mansos bois do Ferreira dos Enxurros, que mais bem felizes são do que as bestas humanas que andam amarradas àquele humilhante regime de colónia. Até conheci a velha figueira martinha de que fala no seu romance e algumas vezes comi de seus saborosos frutos.” [Muito agradecemos à Dr. Fátima Gouveia Soares ter-nos gentilmente facultado cópia de documento tão interessante.]

decadência dos engenhos de cana-de-açúcar, em *Águas Mansas*; ou ainda trata de percursos de emigrantes, em *Torna-viagem*, ou do desenvolvimento do turismo na Madeira, em *Margareta*, e do pequeno mundo dos empregados no Funchal, em *Luísa Marta*.

Tal panorama não é, aliás, destituído de semelhanças com o projecto idealizado por Raul Brandão, em 1919, que pretendia levar a cabo a *História Humilde do Povo Português* (que incluiria *Os Pescadores*, *Os Operários*, *Os Camponeses* e *Os Pastores*). A obra literária bentiana tende, deste modo, na mesma linha popularista, à realização de um vasto inventário humano e social da Madeira do século XX, que nem sempre, contudo, evita o resvalo para uma lição de geografia humana e social.

São disso exemplo o capítulo X, em *Lágrimas Correndo Mundo*, e, como Álvaro Salema (1982: 76) observa, alguns trechos de *Margareta* relativos às cidades europeias (designadamente Copenhaga, Viena e Roma) visitadas pelos protagonistas do romance, no período em que o próprio escritor as fora visitar na companhia da esposa e do filho, em 1977, como refere, aliás, na carta que endereçou a Cabral do Nascimento, transcrita no ponto 1 desta primeira parte.

Acresce que a soma dos romances preserva tudo o que constitui uma civilização: a da sociedade madeirense dos três primeiros quartéis do século XX (1917-1977). Para além do folclore que o autor não deixa de explorar, as características culturais da ilha incorporadas no texto emanam fundamentalmente do quotidiano e do meio natural e nem sempre são perceptíveis para um leitor não madeirense. Até porque Horácio Bento não investe numa pintura minuciosa, saturada de pormenores, do quadro humano ou das representações sociais, esboçando antes uma poética, a traço largos, assente num modo alusivo, evocativo ou sugestivo dos referentes da esfera insular.

Bem decerto, o leitor de cultura madeirense encontrará, no decorrer das páginas, os fragmentos de uma memória que lhe é familiar: o ambiente do arraial, uma paisagem sobranceira aos fragedos e nuvens, alguns textos e autores que evocam a Madeira, o “idílio de janela”, uma buliçosa rua do Funchal, a campanha da vindima, os antigos meios de transporte usados na ilha, os navios que ligavam a ínsula ao continente.

Com efeito, sem deixar de referenciar símbolos nacionais (*Os Lusíadas*, Camilo, as trovas do Bandarra, Lisboa...), o escritor recorre à intertextualidade insulana<sup>74</sup>, à convivência linguística, aos dados da história, da botânica, da economia, da geografia, evocando os vultos das letras madeirenses, poetas populares como o Feiticeiro do Norte, inserindo dezenas de palavras e de expressões do espaço insular até então ignoradas pela literatura nacional, caldeando grandezas e misérias, fomes e revoltas, tuberculose e alcoolismo, catástrofes e esperanças, ao modo de reportagem e de narração genesíaca.

Por isso, os romances testemunham com uma rara intensidade a relação carnal que une os madeirenses à ilha, cuja saudade, independentemente do tempo e do espaço, está cravada no coração e na memória das personagens. Para Horácio Bento, a ilha é o centro do “seu” mundo.

No entanto, o historiador João Adriano Ribeiro, em conferência apresentada em São Vicente, a 13 de Junho de 2003, subordinada ao tema “Investigação e Literatura (oral e escrita) – acerca de “escritores” de São Vicente”<sup>75</sup>, lamenta o facto de Horácio Bento de Gouveia se ter inspirado pouco em matérias e factos dignos de nota sucedidos

---

<sup>74</sup> Contrariamente aos escritores madeirenses, neo-românticos e tradicionalistas, que o precederam, Horácio Bento de Gouveia não é dado, na sua narrativa literária, à intertextualidade com as lendas ligadas à Madeira: nem lendas sobre as origens da Madeira, nem a lenda do descobrimento, nem sequer a lenda do Senhor Bom Jesus de Ponta Delgada. É certo haver em *Águas Mansas* (1963: 128) uma alusão à ilha encantada de Arguim, mas tal serve para caracterizar ironicamente a personagem D. Antónia, que lia e relia fantasias e profecias, nomeadamente a do monarca D. Sebastião, de quem se dizia que aguardava a sua hora de regressar à Portugal, recolhido na nebulosa Ilha de Arguim. No entanto, não repugna ao autor abordar estes temas, com alguma regularidade, na sua escrita jornalística.

<sup>75</sup> Trabalho ainda inédito, do qual o autor nos deu gentilmente cópia.



na Madeira, ou mesmo, especialmente, na costa norte, (quase) impensáveis noutros lugares do país, realidades essas que, por vezes, ultrapassa(va)m a imaginação.

São disso exemplo desde a figuras de padres cuja vida alimentava o anedotário popular ao curioso caso do naufrágio do *Varuna*, misteriosamente levado contra as rochas em dia de mar calmo, passando pela constituição de uma equipa feminina de futebol de São Vicente, num tempo em que só era permitido às mulheres entreterem-se com labores, como alguém da assistência lembrou no final da referida conferência<sup>76</sup>.

“É pena que tenham surgido os arautos da escrita e nada! Nada! Insistiam que o quotidiano era uma angústia. A vida das pessoas, um pesadelo; com rasgos de namoriscos. Lá de longe em longe, uma menção a esta ou àquela personalidade. Consideramos certos escritos muito aquém da realidade”, escreve aquele historiador madeirense.

Com efeito, Horácio Bento de Gouveia interessa-se, essencialmente, pelo quotidiano, o banal, o familiar e o social e, na narrativa, raramente dá corpo a figuras de excepção ou, sequer, desenvolve factos extraordinários, recorrendo a eles apenas como suporte narrativo ou pano de fundo (por exemplo, o acidente de avião ocorrido na Madeira em 1977, em *Torna-viagem*, ou, em *Luísa Marta*, o caso do carro do padre da Ponta Delgada soterrado numa derrocada em 1979).

Enquanto ficcionista, Bento de Gouveia soube captar e descrever a essencial condição do homem madeirense dentro de várias sensibilidades literárias que aliam elementos simbólico-decadentistas, naturalistas, neo-românticos, neo-realistas e, até,

---

<sup>76</sup> Talvez se possa ler um testemunho que vem confirmar o depoimento registado no seguinte trecho da narrativa *As Trincheiras da Vigia (Realidade e Fantasia)*, de Teresa Valério: “Na margem esquerda, lá estava o campo de futebol, que recordava a Leonor aqueles bons e grandes momentos de felicidade, que ela e as suas amigas ali passaram” (VALÉRIO 2000: 64).

nos seus últimos romances, preocupações mais acentuadas de carácter filosófico e moral, como observam António Fournier e Duarte Correia Jardim:

Os últimos dois romances – *Margareta* e *Luísa Marta* marcam uma viragem mais profunda na obra de Horácio Bento de Gouveia, com a passagem de um painel de fundo social de inspiração neo-realista para uma tendência, que se poderá também entender de maturidade, para a digressão filosófico-moral, onde acabam por vir à tona os fantasmas sexuais da personalidade do autor. (FOURNIER e JARDIM 2002: 46)

Em todo o percurso romanesco, voltas e desvios secretos desenham, de uma obra a outra, sinuosidades por vezes imprevistas, mas sempre evocadoras. Essas linhas ressoam de ecos íntimos e seguem, mais ou menos de modo fiel, o curso da existência do autor. Existe, sim, de um romance a outro, uma série contínua e subtil de correspondências que se cruzam, multiplicando para o leitor os ecos de uma história fugidia que o autor teima em narrar de novo.

Além disso, há episódios e tipos de personagens que, uma vez esboçados num romance, são retomados e desenvolvidos em romance posterior. Daí a percepção de que as narrativas respondem umas às outras, num jogo de ecos que percorre toda a obra de ficção. Por exemplo, a criação da personagem Margareta, do romance epónimo, resultará de um processo demorado, com origem nas alusões à mulher nórdica, em *Canga* (p. 153), e no esboço da dinamarquesa que se apaixonou por Elias, em *Lágrimas Correndo Mundo* (p. 171). O crédulo pescador João Parreira, do conto “Não foi o mar que o matou!”, que se deixa engolir pelas ondas alteradas, tem óbvias afinidades com o fanático camponês, João Mata, que se embrenha no incêndio da Igreja da Ponta Delgada, em *Ilhéus/Canga*. A título de curiosidade, verifica-se que a família Garipo de *Ilhéus/Canga* reaparece em *Águas Mansas* (AM, 83) e que a personagem Jaca surge tanto em *Ilhéus/Canga* (C, 184) como em *Luísa Marta* (LM, 15). Há, ainda, nos

referidos romances, a repetição lancinante da cena do “francelho”, ave de rapina, que deita as garras aos pintos para raptá-los (C, 276 e AM, 54 e 55).

Se considerarmos o temário profundo da sua ficção nas diversas situações focadas, verificamos que coexistem (quase sempre) dois universos sociais e culturais: por um lado, o da vida tradicional no campo em comunhão com a Natureza, configurado na rusticidade, e, pelo outro, o da vida urbana e sofisticada, representado pela cidade do Funchal ou, melhor ainda, pelo continente (Lisboa ou Coimbra), espaço pelo qual o herói, ao deixar a sua terra, sente uma atracção confusa, a que não consegue resistir até voltar a ter mão em si e conseguir finalmente disciplinar a própria vontade.

O sentido e o sentimento de pertença do autor estão indubitavelmente vinculados à freguesia da Ponta Delgada. Trata-se de um espaço aldeão em que o senso comum exerce uma forte vigilância sobre os actos de cada um. As quadras e as cantigas populares mostram o referencial histórico e o imaginário do povo que aí vive. Quase todos os romances bentianos começam pelo relato de uma juventude, senão feliz, pelo menos aconchegada num mundo estável e seguro, numa comunidade em molde cristão, onde o espaço é circular com a família no centro. Porém, as freguesias do Norte representam também o ambiente social fechado das primeiras décadas do século XX<sup>77</sup>, fundado em hierarquias rígidas.

O Funchal, designado, metonicamente, como “a cidade” por ser até há pouco a única existente no arquipélago da Madeira, emerge como um espaço de maior à-vontade e liberdade, pleno de atractivos vários, tais como a cultura erudita e literária, urbana e moderna. O saber social respiga-se na convivência, por exemplo, em bailes no Casino, em visitas de cortesia às pessoas amigas ou nas tertúlias de café.

---

<sup>77</sup> A saber, o isolamento atlântico, a pobreza económica e a exclusão social.

A cidade é, por isso, de acordo com uma longa tradição literária que Horácio Bento de Gouveia e muitos autores da sua geração subscrevem, o lugar do mundo contemporâneo para onde se transportam esperanças e vontade de mudança. Mas a cidade é, também, um espaço de artificialismo, de degenerescência e de amoralidade, em que se afunda aquele que não tem sólida formação moral. Ao passar sem preparação de um meio para o outro, ainda são alguns os protagonistas que sucumbem ao desalento e à dissolução da sua personalidade. Só progride quem se mantiver fiel à nobreza de espírito e ao culto esclarecido das suas raízes.

Se o Funchal (como, aliás, Lisboa, no caso de *Águas Mansas*, 1963) é o lugar para onde vão as entidades ficcionais que querem vencer na vida – à semelhança do próprio percurso de vida do autor –, a verdade é que elas nunca esquecem as origens ou o passado e, no final do seu trajecto e da narrativa, essas personagens optam pelo regresso ou pela peregrinação à costa norte, como se o escritor quisesse convidar o leitor a uma romagem à sua terra natal.

É, pois, a partir desta tensão criada pelo bipolarismo dos referidos espaços paradigmáticos que se desenvolve o drama fundamental da poética bentiana, como ilustra o excerto de pendor autobiográfico *Luísa Marta*:

Viviam em mim dois *eus*: um que comigo nascera [...], o *eu* da infância e da adolescência, o *eu* que herdei da aldeia, de seus espaços físicos e humanos [...]. O outro *eu* constitui-se a partir da socialização que a cidade e os estudos me foram repassando no espírito. (LM, 96-97)

Do ponto de vista formal, o escritor madeirense, na sua qualidade de prosador, manipulou os excipientes com doseamentos sempre diferentes ao longo da sua produção criativa e com processos de escrita que associam, num todo bastante pessoal, o lirismo, a descrição, a análise psicológica e sociológica, o dramatismo, a inserção de recortes de jornais ou de epístolas (além de seguir uma tradição romântica, a manutenção deste

recurso faz sentido para um autor madeirense de meados do século XX, porque a importância das “cartas” e das “notícias”, num tempo em que as comunicações com a ilha, ou dentro dela, eram esporádicas, espaçadas e sujeitas a extravios, é incontestável). Em toda a sua obra perpassam a ironia subtil, o monólogo interior e a reflexão filosófica sobre a vida do ser madeirense, bem como as suas relações com o meio envolvente e o resto do mundo.

Relativamente à escrita, Horácio Bento de Gouveia desenvolve pesquisas estilísticas, aliando a lição dos clássicos à originalidade dos modernos autores consagrados. Procura palavras rebuscadas, raras mas expressivas. Não sendo palavras usuais, é natural que o leitor possa ficar incomodado com esse vocabulário inusitado, como sugere António Marques da Silva (2002: 3). De Horácio Bento pode dizer-se ainda, o que António José Saraiva escreve acerca da língua de Aquilino:

Ele pertence àquela série de escritores para quem as palavras não servem tanto para significar como para impressionar, palavras-coisas, de que importa mais o feitio, o som, a sugestão marginal, o conteúdo mítico, o sabor, a conotação, do que o significado no código feito da língua. Vai buscá-las à linguagem rural, mas também aos clássicos, ao latim e a línguas estrangeiras. (SARAIVA 1994: 154)

Quanto à composição, a maioria dos seus romances surge, do princípio ao fim, com dois veios narrativos que, por vezes, se aproximam e quase se tocam. Tal não sucede em *Águas Mansas*, romance que segue um discurso autobiográfico linear, nem em *Margareta*, em que existe uma multiplicação de fios narrativos intermitentes, à semelhança da estrutura ficcional das telenovelas. Em todo o caso, Horácio Bento de Gouveia recorre à moderna técnica do *collage*, com recortes de jornais, cartas e bilhetes, documentos que conferem à obra um simulacro de realismo, quando não um dissimulado aproveitamento da realidade, como no caso do discurso de Manuel Esmeraldo, no final do romance *Canga*, onde o autor recupera um facto histórico em

que participou com algum protagonismo, transferindo-o para a ficção, e trocando de papel com a sua personagem que, por isso mesmo, tem muito de autobiográfica.

A estrutura fechada das suas obras faz sentido, porque nas narrativas de carácter socioeconómico, com alcance realista, se reflecte uma ordem linear, a de um período de vida levado ao seu termo, para a satisfação geral. Tanto mais que o alcance dos seus romances não se esgota na palavra “fim”, como podemos reparar, havendo sempre a imanência de uma perspectiva aberta ao futuro.

As personagens não têm qualquer motivação ideológica, nem consciência política. Se algumas delas se obstinam na prática de erros deploráveis, Horácio Bento de Gouveia não as castiga, de forma exemplar, no desenlace. O remate das suas produções ficcionais coincide sempre com o fim de um significativo período da vida dos protagonistas. O leitor despede-se das personagens no momento em que começa para elas um novo ciclo, ao que tudo indica, menos tormentoso do que aquele que atravessaram.

Tal é o significado cristão na sua obra: como a prática do erro, o remorso e o perdão justificam a vida, a reflexão sobre essas vidas justifica o acto literário. Para Horácio Bento de Gouveia, a literatura é o lugar privilegiado, porque partilhado com o leitor, para ensaiar respostas ao questionamento da existência humana. Quem o diz é o próprio autor numa apresentação que faz aquando da reedição, em folhetim, do romance *Lágrimas Correndo Mundo*, no *Diário de Notícias* do Funchal, na sua edição de 27-I-1977:

Sempre uma atitude comovida me despertou com observar as injustiças do Homem. Atitude comovida, digo, de compreensão pela dor que poderia ter refrigério e não houve, porque a existência do mal é inerente ao próprio ser dotado de razão. Mas se o bem é, outrossim, imanente ao humano, pugnemos por que o bem prevaleça ao seu antónimo. (GOUVEIA 1977)

Efectivamente, como afirma Eleutério de Aguiar, a “sua maior preocupação era definir o homem perante o infinito. O comportamento do ser perante a vacuidade temporal – o ser finito projectado no cosmos” (AGUIAR 1984: 4). É, decerto, a uma definição do homem madeirense que Horácio Bento consagra todos os seus livros. Para tal, faz, prévia e metodicamente, o recenseamento sociológico das riquezas materiais, espirituais, presentes ou eventuais, da região. É a João David Pinto Correia que vamos buscar a conclusão de que necessitamos para rematar este aspecto da obra bentiana:

Apontamentos sobre os acidentes do terreno, da flora e da fauna, interesse pela cultura regional desde a culinária às romarias, parênteses sobre os antecedentes históricos (que bem podem ser os genealógicos), focagem da acção narrativa sobre o aspecto social considerado como mais importante, sem que, no entanto, seja esquecida a constelação das mais variadas preocupações socio-económicas – eis algumas coordenadas que nos permitem afirmar que a obra de Horácio Bento de Gouveia é, no seu género, a mais representativa da Literatura Madeirense, no seu duplo sentido: isto é, feita por madeirenses ou sobre assuntos madeirenses, mesmo – anote-se em concorrência, quanto a este último aspecto, com a *Eternidade* de Ferreira de Castro. (CORREIA 1994)

Movido por este forte sentimento regional, o certo é que o escritor da Ponta Delgada procurou, através dos seus romances, transformar o seu discurso na voz colectiva e é neste ponto que reside a força da sua obra, como também sublinhou João David Pinto Correia, ao intitular um artigo seu sobre o autor: “Horácio Bento de Gouveia: Uma/A Voz da Terra Madeirense (Notas de leitura)”<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> Cf. João David Pinto CORREIA, “Horácio Bento de Gouveia: Uma/A Voz da Terra Madeirense (Notas de leitura)”, *Notícias da Madeira*, Funchal, 01-I-1994.

## 5. PARA UMA PERIODIZAÇÃO DA OBRA BENTIANA

No quadro da produção bentiana, poder-se-ão delimitar dois períodos de escrita distintos: um primeiro e longo momento, compreendido entre 1946 e 1975, que é dominado por narrativas de vida com preocupações sociais, construídas como se o autor procurasse suspender o tempo, remetendo para um passado distante. Num segundo espaço de tempo, situado entre os anos de 1975 e 1982, surgem narrativas de família com preocupações existenciais, referindo-se a um passado recente.

Além do mais, se a configuração dos títulos aponta para uma visão tradicional do trabalho literário, o certo é que a sua análise comparativa permite distinguir uma viragem na orientação que o autor quer imprimir no modo de leitura das suas obras. Se nos primeiros escritos domina um título de forte pendore temático e/ou simbólico, Horácio Bento de Gouveia parece, nos últimos livros, privilegiar o potencial titular do nome ou da identificação social do protagonista. Ora vejam-se os títulos atribuídos às suas narrativas marcadas, significativamente, pela ausência do artigo determinante, a conferir aos livros uma dimensão simbólica com alcance universalizante:



**romances**

*Ilhéus / Canga* (1949, 1960, 1975)

*Lágrimas Correndo Mundo* (1959)

*Águas Mansas* (1963)<sup>79</sup>

*Torna-viagem* (1979)

*Margareta* (1981)

*Luísa Marta* (1986 - póstumo)

---

**contos**

“Alma Negra” (1972, provavelmente decorrente do esboço “açucenas”, de 1920)

“Não foi o mar que o matou!” (1948, 1972)

“Ana Maria” (1972)

Porém, parece haver uma certa continuidade nos principais eixos temáticos que orientam e estruturam o imaginário do autor, procurando este sempre despertar o espírito crítico do leitor.

No que diz respeito à conformação temática exposta na narrativa bentiana, o confronto das suas obras permite identificar duas linhas de força:

a) um “regresso às origens”, marcado essencialmente por três componentes: a juventude, o saudosismo e o telurismo.

b) a integração da identidade madeirense, universalista e restritiva, no mundo, conciliando os três factores que se enunciam: maturidade, afirmação dos valores constitutivos da identidade regional e cosmopolitismo.

---

<sup>79</sup> A fazer fé nos *Segredos*, de Maria de NÓBREGA (Edição de Autor, Funchal, 2002, p. 15), o título do terceiro romance de Horácio Bento terá surgido da forma como a seguir se transcreve: “Águas Mansas! – o que Horácio Bento de Gouveia, em caminho, um dia, com sua esposa Maria Amélia, para o Santo da Serra, leu numa tabuleta à beira da estrada. / Soube-lhes tanto a paz e a doçura esta expressão toponímica, que logo a escolheram para o título do romance *Águas Mansas* que Horácio Bento de Gouveia vai publicar só mais tarde, em 1963. / Mas as Águas Mansas a que Horácio Bento de Gouveia se refere no seu romance, têm outro cenário. / Referem-se só e exclusivamente às da sua terra natal, Ponta Delgada, uma aldeia no Norte da Ilha, local de saudade da sua infância e parte da adolescência, “as águas que fazem gemer na recordação, os engenhos da cana, os quais se foram”, como se poderá ler no prefácio da obra, assinado por Carlos Lélis, datado de Setembro de 1962.”

Referente ao primeiro caso, *Ilhéus/Canga*, *Águas Mansas* e *Luísa Marta*, romances outonais envoltos em melancolia, inscrevem-se num cruzamento de escrita autobiográfica, de pesquisa etnográfica e de reflexão social. Representam a juventude (ou, melhor dizendo, a passagem da juventude para a maturidade) e a memória, o eixo central em torno do qual gravitam as referidas narrativas. Horácio Bento de Gouveia constrói a sua experiência poética através das suas recordações da adolescência, adolescência decerto revisitada, reinventada, que se torna tanto a fonte da sua obra autobiográfica como também o centro das suas atenções etnográficas<sup>80</sup>.

Desse projecto literário que, por definição, obedece à obsessão de captar as experiências, de querer cercar um *eu* ou um *outro* fugidio, de tudo recensar e de tudo colocar à disposição do leitor, recolhendo impressões e contradições até aos limites do decoro, resulta o pendor narcisista em falar de si próprio. Ao falar de si próprio, fala, de igual modo, do *outro*, das relações de distanciamento e de fuga, de que procede este conceito da introspecção. Daí advém a necessidade de atingir e de abraçar esse *outro* (feminino ou social), de o compreender, de criar uma relação de empatia com ele, de se fazer ouvir e de se projectar nele, dado que, para Horácio Bento de Gouveia, o acto literário estará sempre virado para a sociedade e, assim, apenas faz sentido se se cumprir em função do leitor. Deste modo, o impulso pela confissão e pela memória nasce da vontade de se revelar ao leitor, fazendo com que, num processo de reflexividade, este se revele a si próprio, com o intuito de o mobilizar, de expor os dramas humanos à consciência e de o convocar para melhorar a condição desse *outro*.

Colocam-se no segundo ponto os outros romances, *Lágrimas Correndo Mundo*, *Torna-viagem* e *Margareta*, narrativas de mobilidade social e/ou geográfica, plasmados

---

<sup>80</sup> Quanto a este último aspecto, é de verificar que o autor sentiu a necessidade de recorrer, em toda a sua obra, às aspas para isolar termos e conceitos regionalmente marcados e, nos três primeiros romances, às notas de rodapé explicativas das idiossincrasias linguísticas e históricas.

em relatos de vida e de viagens, em experiências da maturidade, escritos em frases polidas e ritmadas. O escritor desloca-se de si próprio e procura um local privilegiado de observação, à maneira de um repórter experimentado que sabe apagar-se perante os acontecimentos e os actores que acompanha.

Os assuntos desenvolvidos decorrerão de uma passividade assumida pelo escritor perante a realidade representada, em nome da possível objectividade, levando-o a opor, para ensaiar o estudo dessa realidade, o subjectivo ao objectivo, a visão exterior à visão interior, o *eu* ao *outro*. A esse respeito, observa João David Pinto Correia:

Podemos com certeza notar que, neste autor, ficção e crónica não se situam tão longe uma da outra como à primeira vista poderá parecer. Direi mesmo que uma implica a outra. De facto, na obra bentiana, os romances poderão ser considerados como momentos importantes e vastos da cronística, de tal maneira que podemos perguntar-nos: *Ilhéus/Canga* não será a mais vasta crónica sobre os problemas da colónia?; *Lágrimas Correndo Mundo* não constituirá a mais ilustrada forma de desenvolver criativamente o mundo e a problemática dos bordados?; não se poderá dizer o mesmo de *Águas Mansas*, *Torna-viagem* e os outros? Bem significativo é o exemplo de *Alma Negra e Outras Almas*, em que a palavra “almas” nos convida a que a substituamos por “crónicas”. Por vezes, paralelamente à narração e à descrição, a evocação e o tom líricos próprios da crónica ganham o nível primeiro da escrita, e aí se expõem os mesmos assuntos que, depois, podem ser isolados no exercício literário-jornalístico. (CORREIA 2002: 138-139)

A esse trabalho de reportagem, de reprodução de documentos, de transposição de factos verdadeiros ou, pelo menos, verosímeis, estão, por conseguinte, outros planos fundamentais, a saber, o da fabricação da escrita e o da “elaboração artificiosa” do real que lhe confere o estatuto de texto literário, como é processo já bem presente na obra de Balzac. Essa técnica literária, desenvolvida por vários escritores ocidentais da primeira metade do século XX, baseia-se na recuperação de vários tipos de discursos que se cruzam e interferem no fluxo natural da narrativa, de entre os quais se destacam diálogos bem recortados, expressões geográfica e socialmente marcadas, excertos de poemas ou de quadras populares, títulos de obras significativas, recortes de jornais e

transcrições de cartas. Estes corpos distintos, que têm ora uma fonte real, ora uma plena autonomia textual, acusando ou possibilitando, deste modo, uma existência fora da obra bentiana, são projectados num espaço de ficção para servirem como componentes de uma estrutura superior: o romance. São, todavia, facilmente identificáveis pelo leitor por constituírem um facto de heterogeneidade da narrativa. Como tal, implicam uma citação tipograficamente assinalada por parte do narrador e, por conseguinte, uma mudança de locutor. Além disso, sabemos que não repugna ao autor fornecer ao leitor, incorporados na narrativa ou a ela apensos, textos autênticos que documentam a pertinência do tema e a sua inscrição histórica, ou notas de pé de página que explicam particularismos da esfera madeirense. Assim acontece, por exemplo, em *Canga*, com as principais cláusulas de um contrato de colónia do século XVII e um glossário final, ou com a reprodução, parcial ou integral, em *Luísa Marta* de cartas que recebeu de confrades. Mais do que um simples efeito de realismo documentado, o escritor procura projectar a realidade tangível e inteligível, através da moderna técnica do *collage* e da citação, da incorporação de materiais discursivos e textuais, de vozes múltiplas e de pontos de vistas distintos, com base no que viu, sentiu, ouviu, pensou, consultou e imaginou, no sentido de produzir história de âmbito cultural, narrativizando.

No fundo, Horácio Bento procura escrever acerca de tudo o que conhece(u) intimamente, acerca do que fez ou poderia ter feito, e, neste aspecto, não esconde as suas preferências: o seu apego ao telúrico e à sociedade ilhoa, o seu fascínio pelas mulheres e a sua especial preocupação com a condição humana. Nas raras vezes que envereda por matérias não suficientemente interiorizadas, a escrita torna-se menos palpitante. Bento de Gouveia só revela ser, a nosso ver, o escritor inspirado que é

quando extrai de si, para projectar na escrita, experiências intensamente vividas ou que podia ter vivido<sup>81</sup>.

Entre 1946 e 1975, a produção bentiana tende a reflectir uma literatura essencialmente regionalista, plasmada no diálogo bem sucedido que o autor aí estabelece com as formas tradicionais e modernas – dentro de um lirismo bem português que, à semelhança da obra romanesca de Vergílio Ferreira, nunca esquecida das potencialidades renovadoras de um retorno às origens, se tem continuado a explorar no país –, concentrada na problemática socioeconómica, mas norteada pela matriz católica e por uma visão do mundo de cunho determinista.

Com *Ilhéus*, romance com laivos de realismo épico, Horácio Bento de Gouveia surge como um escritor renovador, com preocupações sociais e uma linguagem alusiva e parcialmente regionalista, que procura dar a palavra àqueles que não a tinham e que eram, segundo o autor, desumanamente explorados. Se a terceira edição do primeiro romance, datada de 1975, agora intitulado *Canga*, sofre uma refundição parcial é para configurar um novo discurso, com alcance político-filosófico, a que o fim da ditadura, os primórdios da Autonomia e a extinção do regime de colónia convidavam: “ser livre da tutela desumana de uma canga primitiva herança medieval da colonização da Ilha”, como se poderá ler na última frase do romance. Inédita no âmbito da sua produção literária, esta situação abre perspectivas de investigação, por ocupar um lugar à parte no contexto geral da sua obra.

Ao publicar, em 1959, *Lágrimas Correndo Mundo*, o escritor parece sugerir que a mobilidade social emerge como possibilidade para o rapaz inteligente, trabalhador, determinado e com sentido de oportunidade. Ser pobre ou de origem humilde já não é,

---

<sup>81</sup> Esta ideia foi-nos sugerida pelo filho do escritor, o Dr. Horácio Miranda Bento de Gouveia, a quem muito agradecemos.

assim, uma fatalidade: o homem madeirense – representado significativamente pela personagem João, de apelido, Freitas – pode tornar-se dono do seu destino. Ainda não será o caso da bordadeira, operária ou camponesa, presas à sua condição tradicional e arcaica. Tal situação merece, de César Augusto Pestana, o seguinte comentário, tão expressivo quanto sucinto:

Pobres Marias bordadeiras! / É a Maria Balbina, a Maria do Rosário, a Maria do Carmo, a Maria Gertrudes, todas as Marias bordadeiras, erguendo-se protestantes contra o minguido salário, invectivando os “caixeiros” que lhes roubam o suor do trabalho. (PESTANA 1985: 105)

Em *Águas Mansas*, o autor apresenta a crónica da época áurea dos engenhos de cana-de-açúcar e do seu fim na aldeia da Ponta Delgada, onde encena neugas de sonho e de sofrimento, de esperança e de frustração, das rivalidades quotidianas em nome da sobrevivência. Na segunda parte, a acção desloca-se para Lisboa, dando a ver a vida de estudante de Pedro Guimarães, com especial destaque para a sua educação sentimental, desde o início do curso superior até ao casamento. Trata-se de um romance de pendor confessional, em registo autobiográfico, em que as descrições dos acontecimentos conduzem a uma maior interiorização, bem como a um estudo mais aprofundado dos complexos e impulsos contraditórios da consciência.

Em 1972, Horácio Bento de Gouveia lança o livro de contos e crónicas, *Alma Negra e Outras Almas*, numa edição de autor, onde se apresentam três contos, estrategicamente colocados: um, na abertura do volume, os outros dois a fecharem-no. O primeiro, “Alma Negra”, descreve uma comunidade rural regida por um código estritamente estabelecido, onde as mulheres são as primeiras vítimas, quer a nível afectivo, quer a nível social. Em “Não foi o mar que o matou!”, conto publicado em

1948, no “Almanaque *Serões* para 1949”<sup>82</sup>, e aí reeditado, o autor dá o exemplo de um radicalismo primário e crédulo, na figura do pescador João Parreira. Em “Ana Maria”, conto de perfil e de destino, o autor faz o retrato anónimo de um tipo feminino do seu tempo. Horácio Bento de Gouveia aborda o moderno tema da emancipação da jovem mulher madeirense, a quem se exige elevados custos que a obrigam a opções de vida que implicam ruptura com as origens e o passado. Poderia dizer-se que, à sua maneira, o escritor compõe aqui um ensaio de psicologia contemporânea, dando a ver a sua modernidade. No entanto, o que interessa reter é que a unidade profunda emana do facto de os protagonistas serem, em última análise e independentemente do sexo ou da origem social, vítimas do “diz-que-diz”, da mesquinhez provinciana, do juízo mal fundamentado que terceiros infundiram a respeito dos mesmos ou de um seu próximo, como observa Gregory F. Rocha, Jr., na sua dissertação de doutoramento, *A Novelist of the madeiran experience: the life and works of Horacio Bento de Gouveia* (ROCHA Jr. 1979: 96).

Significa que, nessa primeira fase, o realismo em que assenta o imaginário do autor não é meramente copiado do momento, mas antes arrancado à memória e reconstituído pela força da invenção. Assenta numa construção interminável porque sensível à História do quotidiano e às suas variações profundas. Horácio Bento de Gouveia não visa a reconstituição histórica, nem o relato de significativos momentos de revoltas sociais de que há memória na historiografia da Madeira. Raramente envereda pelo romance de cunho historicista, porque, como sublinha no posfácio de *Lágrimas Correndo Mundo*, “o ponto de vista cronológico, em certos pormenores, pode estar fora

---

<sup>82</sup> Ver “Almanaque *Serões* para 1949” (Lisboa, Editorial Serões, pp. 38-40), com dois desenhos de Moura: um retrato de Horácio Bento de Gouveia e uma ilustração para o conto. Colaboram nesta publicação, com textos inéditos, escritores como Aquilino Ribeiro, João de Barros, Virgínia Vitorino, Sara Beirão, Guedes de Amorim, Cândido Guerreiro, Mário Beirão, Francisco Bugalho e Adelaide Félix. Devemos esta informação a Eva Carrasco Dellinger, a quem muito agradecemos.

do tempo, o que, porém, não deixa de transmitir a realidade concreta dentro da criação ficcionista, cuja realidade é o objectivo desta”. É, deste modo, a História da gente anónima que interessa ao escritor, a História dos costumes e das mentalidades que compõem o quotidiano, numa abordagem então muito em voga. Por isso, será pacífico afirmar que Horácio Bento entende a “sua” literatura como a conservação da memória cultural de um povo, com base na História, na Sociologia e na Antropologia.

Embora nascido em berço da burguesia de província, e prudentemente alheio, como já foi dito, aos sobressaltos da história local e nacional, Bento de Gouveia parece, todavia, recusar o imobilismo político, o tradicionalismo serôdio e as posições reaccionárias. A captação desse quotidiano leva-o a mudar não raras vezes de campo, porque o realista tende a abarcar todas as perspectivas possíveis da História. É aquele que, sob a pressão das circunstâncias, se esforça e força o leitor a olhar para as coisas com olhos de ver. É aquele que, procurando atingir o devir histórico, pensa simultaneamente contra ele próprio quando denuncia os defeitos de um sistema de valores em que julga(va) acreditar. Deste múltiplo percurso se extrai uma imagem complexa e unificada do escritor, assente em contradições dinâmicas. Prova disso é que, quando se dá a “Revolução de Abril”, a aceita naturalmente porque o consulado salazarista se tornou decadente, pela corrupção e pela centralização que entravavam as liberdades a que o Arquipélago aspirava. Não será, então, de admirar que a sua obra reflecta a passagem do “Estado Novo” à Democracia e da Madeira rural à Madeira cosmopolita, nomeadamente em *Margareta*. Com efeito, parece que Horácio Bento de Gouveia procura partir sempre do ponto em que a sociedade se encontra, acompanhando a cadência que os tempos imprimem. Mas, se no pós-25 de Abril, em véspera de ser aprovado o diploma que abolia o regime de colónia (1976), o escritor acompanha os



tempos de mudança com a publicação de *Canga*<sup>83</sup>, a terceira edição de *Ilhéus*, em versão dita “refundida”, a efervescência e o radicalismo na quebra de tradições, na sua primeira fase, dá lugar a uma visão ainda mais crítica e, muitas vezes, mais áspera da nova realidade regional. Horácio Bento denuncia uma sociedade funchalense conservadora e insensível às desigualdades, caracterizada pelo culto das aparências e pela fatuidade, em que impera a memória curta e a ingratidão, o egoísmo e a irresponsabilidade, o perigo da perda da identidade e a medíocre felicidade. Na verdade, como já observámos num trabalho anterior, numa análise da compilação das entrevistas que Horácio Bento cedeu à imprensa,

o escritor surge, surpreendentemente, no consulado salazarista, como um reformista algo progressista, ao denunciar injustiças sociais e o marasmo cultural em que a ilha estava mergulhada. No entanto, após o 25 de Abril, Horácio Bento de Gouveia virá a assumir, naturalmente, a postura de inconformismo com os deslizos da Revolução, de personalidade saudosa dos tempos em que os valores dominantes da sociedade eram a família, a preservação do mundo rural, a moral católica e o nacionalismo literário. / Desta aparente reviravolta na postura do autor madeirense de Ponta Delgada, há, no entanto, uma linha coerente: a simpatia que transborda da sua obra recai sempre sobre os injustiçados do momento. Ao virar a página da História político-social de Portugal e, por conseguinte, da Madeira, o escritor acaba o capítulo da exploração desumana dos colonos e das bordadeiras para escrever um novo sobre a vingança cega de que são vítimas algumas famílias de empresários sérios e compreensivos (levados à falência). / Talvez seja por isso que os seus romances pareçam estar em dissonância com a ideologia dominante dos diferentes tempos a que pertencem. (SANTOS 2004: 113-114)

Nos dois romances seguintes, que são de todos os mais romanescos, Bento de Gouveia enceta um novo ciclo, sob os encorajamentos da sua segunda esposa, D. Amélia Bento de Gouveia, sua secretária, “crítica e conselheira”<sup>84</sup>: a tónica é, então, posta no papel que a família e a rede de amigos, ou seja, aqueles que pertencem à esfera afectiva, desempenham no quotidiano madeirense como estruturantes da sociedade, em geral, e do bem-estar, em particular. Este veio temático será, aliás, desenvolvido com virtuosismo, na década de noventa, nos romances *Angélica e a sua Espécie*, de Irene

---

<sup>83</sup> Ver a sua nota ao leitor em que o autor afirma que “a obra [se] impunha [...] por sua actualidade enquadrada na política socioeconómica do regime de colónia”.

<sup>84</sup> Ver Luís JARDIM, “Retrato de Horácio Bento de Gouveia”, *Diário de Notícias*, Funchal, 10-X-1982.

Lucília de Andrade, *O Último Cais*, de Helena Marques, e *Um Dia Depois do Outro*, de Margarida Gonçalves Marques, que também patenteiam a necessidade imperiosa da viagem para cumprir-se fora do torrão natal, não mais por via da aventura forçada da emigração cujo foro íntimo se prendia directamente com razões de pura subsistência, mas por força do ensejo de experiências que conferissem maior profundidade e conhecimento à existência.

Horácio Bento de Gouveia afasta-se agora do percurso individual da personagem para voltar a uma combinação mais vasta, herdada da tragédia. Retomando o tradicional tema da emigração, insiste na temática histórica da necessidade de muitos habitantes da Madeira terem de se dispersar pelos quatro cantos do mundo à procura de melhores condições de vida, como já era exemplo *A Família do Demerarista*, comédia de costumes madeirenses publicada em 1859, de Álvaro Rodrigues de Azevedo. É, pois, em *Torna-viagem*, romance cujo projecto chegou a ser designado como “O Venezuelano”, que Horácio Bento vai desenvolver o referido assunto, na sua habitual narrativa bipartida. No primeiro veio, assiste-se às tribulações de Artur, da Achada do Castanheiro, pelo Brasil e pela Venezuela, homem cuja sorte foi a de uma vida de altos e baixos. No final, envelhecido e sem nada, volta às origens, assim como à mulher que outrora abandonara. É a família, durante anos ignorada, que lhe dará acolhimento, sendo a sua tábua de salvação para a velhice<sup>85</sup>. Em contraponto, há o casal Freitas, com uma

---

<sup>85</sup> O percurso de vida das personagens principais do romance em causa – em especial, Artur – tem muito a ver com o argumento de uma novela que Horácio Bento de Gouveia recenseou em Agosto de 1933. Trata-se de *Maria da Luz*, de José Castilho. Eis como o então crítico literário apresentava a referida narrativa: “O entrecho é vulgar, porquanto andam por aí, a esmo, pululando na correnteza da vida, cenas similares àquela que serviu de motivo a este cosmorama romantizado, em que se afarmalham duas existências humildes. / Eis o episódio dramático: em uma das aldeolas do Minho, vivia um casal feliz, dentro das suas exíguas economias. Porém, a maldita ambição arrasta o marido para o Brasil onde leva, aí, uma vida extenuante de sacrifício sem recompensa material. Aos baldões da sorte, ele é captado pela afeição sensual de uma mulher casada, à qual se junta, e esquece o passado longínquo. Na sua simpleza boçal, tendo alcançado nome num grupo de jogadores de futebol a que pertencia, o dinheiro abundava, mas um desastre físico fá-lo perder o prestígio, rapidamente. A amante enxovalha-o e, ele, de uma vez intransigente, repele-a. A sua consciência desperta; vêm-lhe remorsos do seu viver. É então, neste

sólida estrutura familiar, que se vê obrigado a emigrar por não haver na Achada do Castanheiro condições económicas de sustentabilidade para o comércio nem de mobilidade social para os seus habitantes. Os Freitas (apelido muito comum na Madeira, que parece, no imaginário bentiano, designar a família madeirense empreendedora, à semelhança de Ferreira de Castro que, em *Eternidade*, atribuíra significativamente ao maior empresário da indústria dos Bordados na Madeira o nome de “Jordão de Freitas”) representam uma história de sucesso empresarial na Venezuela, talvez inspirada no caso exemplar da cadeia de supermercados “Central Madeirense”, a mais importante desse país sul-americano, que quatro emigrantes madeirenses lançaram em meados do século passado. Nunca esqueceram a terra de origem e a ela regressam com o intuito de investir. Há, todavia, no desenlace, um conflito familiar interno, latente, uma única nota dissonante, que é dada pela filha, Anabela, licenciada em Medicina e habituada a conviver com a nata da sociedade, que rejeitará as origens rurais dos pais. Em todo o caso, *Torna-viagem* constitui um hino à glória da diáspora madeirense bem sucedida, à rede económica e sentimental que se expande por esse mundo fora, mas cujo ponto de referência, de partida e de chegada, é a ilha. Convém não esquecer, como sugere a obra de Horácio Bento de Gouveia, que tal ligação entre as comunidades madeirenses e as origens favorece o desenvolvimento da Madeira, daí ser perceptível na intenção do autor um certo proselitismo a favor da ínsula.

O romance *Margareta* explora, igualmente, o modelo familiar e levanta a questão subjacente ao livro *Torna-viagem*: valerá a pena o madeirense viver longe das suas raízes, da sua ilha? A esta pergunta se associa o tema da memória da terra-mãe e do problema da transplantação humana que a personagem Rosa personifica em *Torna-*

---

momento, que se decide a escrever à sua velha companheira, arrependido do mal que fizera e, cheio de miséria, regressa ao lar. / Aqui está a essência, o alicerce de toda a arquitectura imaginosa da novela.” (Ver Horácio Bento de GOUVEIA, “Cartas de Portugal: *Maria da Luz* – novela por José Castilho – XV”, *Diário da Madeira*, Funchal, 24-VIII-1933).

*viagem*. Apesar das melhorias de vida que a Venezuela irá proporcionar ao casal, Rosa, a mulher de Ratazana, continuará a viver numa tristeza profunda, provocada pela lembrança da terra natal<sup>86</sup>. Em *Margareta*, esta questão emerge, todavia, no contexto do pós-25 de Abril, aliado à revolução de hábitos que o transporte aéreo e o desenvolvimento do turismo provocaram, anunciando uma profunda crise de valores e de mutações culturais. Ao insistir nos abusos cometidos nesse período, o escritor transmite alguma desconfiança relativamente a esta mudança de paradigma<sup>87</sup>, alertando para os seus perigos, apesar de a reconhecer incontornável e necessária.

Com o romance póstumo *Luísa Marta*, Horácio Bento de Gouveia relega para segundo plano a estrutura familiar, ainda que bastante presente e configurada em novos moldes – o par madrinha e afilhada, funcionando aqui como mãe e filha, reciprocamente confidentes –, e inaugura uma tocante escrita de memórias justaposta a uma narrativa biográfica, como se da aproximação de um pólo negativo e de um pólo positivo se tratasse, provocando a faísca da síntese entre a ficcionalidade e a realidade e, em última análise, a síntese da própria vida do escritor, já com 82 anos de idade, num discurso ficcional de carácter testamental, somas autobiográficas a coroar a sua carreira de escritor. Ao fundar uma nova estrutura, em que ao percurso de vida (fictício) da Luísa Marta se junta a autobiografia pessoal, vem Horácio Bento de Gouveia oferecer um bom exemplo das metamorfoses da autobiografia no século XX. Com uma narrativa descontínua, distribuída alternadamente entre a vida do autor e a vida imaginada da

---

<sup>86</sup> Esta doença do foro psicológico, característica do emigrante/imigrado, tem sido ultimamente estudada por psiquiatras e psicólogos, que passaram a designá-la como “a síndrome de Ulisses”.

<sup>87</sup> Ver, por exemplo, a entrevista que o escritor deu ao *Diário de Notícias*, do Funchal, a 11-X-1976: “Como observador, o 25 de Abril é uma tomada de consciência cujo objecto se traduz na expressão: felicidade do povo, unidade do humano./ Mas as transformações que se têm operado criaram esperanças nas gentes campesinas. Justiça social? / Essa justiça que seja um método catártico esbulhando do homem o egoísmo, o ódio, a vingança, jamais o próprio homem o conseguirá porque ele é imperfeito, e do imperfeito não pode resultar o perfeito. / Há homens de índole perversa e há os de índole virtuosa. Desta sorte todo o benefício expressar-se-á pela figura de retórica da sinédoque: toma-se a parte pelo todo ou o todo pela parte”.

personagem, com recurso à análise crítica, Bento de Gouveia renova as formas e os modos de expressão da autobiografia, ultrapassando a crise que tomou igualmente conta do romance psicológico. Esta associação, biografia e autobiografia, afigura-se interessante porque virá romper com a tradição egocêntrica da introspecção e enriquecer o leque das grandes interrogações do final do século XX: a pesquisa das origens e da História. Com efeito, por muito diferente que ele fosse dessa rapariga, Horácio Bento de Gouveia falava dele, dos seus ideais, por intermédio dela, dado o paralelismo existente entre o percurso do romancista e o da heroína com futuro promissor que opta por regressar para junto dos seus, ao conseguir um lugar de “regente escolar” (LM, 290). Contudo, ela é mais perfeita do que ele, não fosse ela uma figura de ficção em que o autor insufla os valores que desejaria incorruptíveis. O percurso biográfico de Luísa Marta é marcado por atitudes de coragem, de frontalidade, de lealdade e de sacrifício. Os rapazes que por ela se interessam não têm, por razões várias, estofos morais tão elevados. Por isso, este é o romance do remorso masculino, dos homens arrependidos (o desprezível José Casca, o presunçoso Albano e o efeminado Rui), *vs.* o romance da dignidade feminina, da quase santificação da virtuosa mulher madeirense. Luísa Marta vai sempre preferir a uma vida medíocre, acomodada ou resignada, apesar de materialmente compensadora, a vida ascética em nome da sua integridade moral. Todavia, na cena final, já envelhecida, a protagonista descobre, numa velha gramática esquecida, um envelope com a foto do Albano, do Caniço, o pretendente de quem ela se afastou décadas antes, que a deixa meditativa sobre a possibilidade de um amor que, como mulher, não viveu (LM, 295).

Em suma, Horácio Bento investigou, em toda a sua obra de ficção, a relação entre o sensorial e o não-dito, o meio natural e o meio humanizado, o código social e o devir individual, o homem e a mulher madeirenses, o ilhéu e o continental residente na

ilha. Assim como delinea um comportamento ideal, assim exalta as origens insulares, as noções do belo e da insignificância humana que a natureza insular ensina, e a virtude como única tábua de salvação para a vida terrena, mesmo quando rodeada de mar, em cenário exótico. No imaginário bentiano, a ilha da Madeira não parece ter a ver com uma utopia positivista, mas sim com um purgatório. Ou, por outras palavras, como escreve Eleutério Gomes de Aguiar,

[a] origem divina do Homem habitou o tecido dos seus textos e pode considerar-se que, em cada livro, há uma lição que se repete: o homem tem que lutar para vencer o alheamento, a dor, a marginalização psíquica e social e a sua maior arma é a crença, como se subentende em toda a sua Obra. (AGUIAR 1984: 6-7)

Com efeito, a crença subjaz à visão do mundo que, em Horácio Bento de Gouveia, subverte a habitual arte do romance. Nada de lutas dramáticas entre o Bem e o Mal, entre Deus e o Diabo, como na obra de José Régio ou na do francês Bernanos, a quem Horácio Bento chegou a referir-se em alguns dos seus artigos dos anos trinta. Para ele, o mundo afigura-se o palco onde cabe ao homem superar-se e redimir-se.

Esse palco compõe-se de imagens, de paisagens, de personagens recuperadas das memórias da juventude ou recentes pela *catarsis* da escrita, o que potencia uma apreciável carga poética nos textos bentianos. Num modo muito pessoal, o escritor estuda no mundo real o sempre possível exemplo do supra-humano em oposição à mediocridade humana. Sob o tradicional discurso psicológico e social, o autor remete para as *Sagradas Escrituras* (*passim*), o *Génesis* (TV, a epígrafe), a *Imagem da Vida Cristã* de Frei Heitor Pinto (C, 112), os *Diálogos* de Frei Amador Arrais (LCM, a epígrafe) e a *Imitação de Cristo* (M, 84), emoldurando o quadro ficcional com a matriz religiosa em que se inscreve a sociedade madeirense, com o espírito aberto para a redenção.

O realismo desloca-se, deste modo, para a profecia; o sonho de liberdade para as transformações possíveis dessa sociedade e a narração para as chamadas de atenção do narrador/autor sobre os erros fundamentais que vale a pena emendar. O sentimento metafísico é, em toda a obra, o oceano de onde sobressai a ilha romanesca. Como esta filosofia é profundamente cristã, a leitura da obra bentiana cria a ilusão de um certo tradicionalismo, escondendo a sinceridade e autenticidade que o autor põe no acto criativo. Esse acto fundador leva à espiritualização da ilha e das suas gentes através da palavra literária. Por isso, no final dos romances fica sempre em aberto a possibilidade de alguma coisa vir a transformar-se na vida dos protagonistas para melhor.

## 6. E AGORA?

Ao morrer, em 1983, aos 82 anos, Horácio Bento de Gouveia parece não ter deixado – tanto quanto nos foi dado saber – nenhum acervo de inéditos, quer romances inacabados, poemas, diários ou ensaios, excepto alguns papéis manuscritos referentes à preparação de aulas ou a notas avulsas. Houve a promessa dos ensaios anunciados, um “Panorama do romance português moderno”, em 1942, e um “Aquilino Ribeiro e a sua obra”, a partir de 1949 (informação aposta nos seus três primeiros romances), mas não concretizados. Resta um “livro de honra” (na posse da viúva, D. Amélia Miranda Bento de Gouveia), as dedicatórias em livros oferecidos por confrades, textos dactilografados dos três primeiros romances com emendas autógrafas, os manuscritos dos dois últimos romances, a correspondência com várias personalidades da época, as fotografias que registam os momentos privados ou eventos públicos em que participou e a casa onde nasceu e foi criado, hoje elevada a Casa-Museu Dr. Horácio Bento de Gouveia (por iniciativa da sua filha, a Dr.<sup>a</sup> Maria Fátima Gouveia Soares).

Mais de vinte anos após a sua morte, está por fazer o balanço da herança literária de que somos os principais beneficiários. Até porque, parte da sua obra encontra-se, infelizmente, esgotada, o que não facilita o seu acesso.

O que há para dizer acerca de Horácio Bento transcende, por certo, os documentos observados e a história que neles se procurou seguir. Viveu num tempo e numa conjuntura histórica de estagnação, de reforço de paradigmas civilizacionais, estéticos e linguísticos. Se bem que tenha interiorizado parte desses valores, Horácio Bento soube estar atento às novas linguagens estéticas e tirar delas originais efeitos plásticos, o que lhe valeu ser incomodado pela repressão intelectual. Contudo, Horácio Bento de Gouveia não deve ter sido movido pelo espírito revolucionário, como observa



Rui Nepomuceno (2002: 98), mas antes por um espírito reformista, como sublinha Michel Maillard (2002: 74).

O que fica do homem é um forte e inconfundível perfil de autonomia criativa e crítica, que um dia reivindicou a necessidade de, não somente através do desenvolvimento económico, mas também da literatura e cultura, humanizar a sociedade madeirense. Com o que acabámos de enunciar, julgamos que João de Freitas, de *Lágrimas Correndo Mundo* (1959), não poderia estar mais de acordo.

O que nos parece é que Horácio Bento de Gouveia quis deixar para a posteridade um fresco da ilha da Madeira da época de que foi testemunha responsável, e nisso terá sido bem sucedido. O regionalismo literário madeirense torna-se, graças a ele, um acto pessoal, um instrumento de realização literária. Tirando do fundo da memória histórias de *senhorios* desumanos, de *bordadeiras* enganadas, de *engenhos* em declínio, de jovens empregados em plena ascensão social, de camponeses que emigram, de amor e paixões secretas, de ambição e de invejas camufladas, Bento de Gouveia soube dar vida aos principais actores e actrizes que evoluíram no palco insular do século XX.

O autor de *Canga* será, com certeza, uma referência para os seus conterrâneos, que se revêem na sua obra, retratados, dotados de uma voz que é a deles sem deixar de ser a dele, que aí descobrem uma certa mentalidade que lhes é específica, um imaginário e uma cultura comum a todos os madeirenses. Certo é que a originalidade do escritor não reside nas suas ideias políticas, nem religiosas, nem mesmo estéticas. Reside, isso sim, na sinceridade do homem, como sugere Tolentino Mendonça<sup>88</sup>, que foi ou que podia ter sido, na sua consciência social e na convicção de que a Madeira só se pode afirmar pelo que faz ou alcança no campo económico-social e no campo cultural.

---

<sup>88</sup> Cf. o artigo de opinião “Horácio Bento de Gouveia ou a busca do tempo perdido”, *Diário de Notícias*, Funchal, 23-I-1987, pp. 2 e 9.

Pelo que acabamos de expor, fica patente que muitos aspectos merecem ser reavaliados na obra bentiana. É disso que vamos falar na Parte II deste estudo.



PARTE II



Se não esquecermos que há países desenvolvidos, países em via de desenvolvimento e país subdesenvolvidos, que os homens neles conhecem experiências assaz diferentes, que neles criam realidades sociais e culturais muito diversas, que as suas lutas, o seu desespero ou o seu espanto, as suas esperanças, não são as mesmas em Espanha ou na Noruega, no Brasil ou em França, na China ou em Itália, que em cada país os homens se dividem por práticas e ideais, e formação, e temperamento, e que a literatura com tudo isso se faz, apesar da sua força de recusa que a liberta, sem nunca a deixar afastar-se por completo daquilo mesmo de que se liberta, teremos de admitir, não só a existência de literaturas diferentes e igualmente válidas de país para país, como de correntes distintas, e igualmente válidas, dentro de cada país. E que, por isso mesmo, nem todas as literaturas forçosamente passarão pelas mesmas fases, sendo bastante prudente admitir que algumas seguirão caminhos bem diversos daquilo a que chamamos vanguarda, sem que tal as diminua, ou se tornarão vanguardas literárias por caminhos bem diversos dos que se abrem, por exemplo, em França ou na Itália.

Mário Dionísio<sup>89</sup>

No todo português há múltiplas sensibilidades. Ninguém, de boa fé, pode considerar igual o pulsar do homem do Norte ao do homem do Sul, a vivência de um açoriano semelhante à dum madeirense. E mesmo neste panorama alargado, necessariamente que um minhoto é diferente de um trasmontano, embora ambos do norte, um algarvio dum alentejano radicados no sul, um porto-santense dum madeirense implantados em ilhas do mesmo arquipélago, um micalense dum picoto assumidamente açorianos. E, considerando pequenas minorias, de certeza absoluta que há diferenças entre um machiqueiro e um ribeirabravense, um camacheiro e um camaralobense. / Mas todas, todas estas formas de estar e de ser, de amar e sentir, de calar ou gritar, são parcelas múltiplas e enriquecedoras de um todo, chamado Portugal, de um povo chamado português.

Maria Aurora Carvalho Homem<sup>90</sup>

Há uma coisa que nos introduz na humanidade que é a cultura do sítio onde nascemos, aquilo que a gente ouve, os costumes que há, tudo isso. É isso que nos introduz na humanidade, o resto a gente vai progredindo à medida que vai pondo tudo isso em questão. Mas se não tenho vivido isso, também não entrava.

Alçada Baptista<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Mário DIONÍSIO, “prefácio” a *Barrancos de Cegos*, de Alves Redol, Lisboa, Publicações Europa-América, 1976, 5ª ed., p. 9. (Col. “Obras Completas de Alves Redol”)

<sup>90</sup> Maria Aurora Carvalho HOMEM, “Do orgulho de ser madeirense”, *Discurs(ilha)ndo: Crónicas*, Madeira, editorial Calcamar, 1999, p. 75. (Série Novecentos 3)

<sup>91</sup> Alçada BAPTISTA, entrevista a *Pública*, nº 305, 31-03-2002.

Sobre o que vem a seguir, importa adiantar que a nossa explanação procurará dar uma visão dinâmica que vai do panorama sobre a actividade literária na Madeira para o plano particular da análise do romance que nos ocupa, passando pela perspectiva global da obra romanesca de Bento de Gouveia. Após apresentar “a narrativa de ficção bentiana no contexto da produção literária madeirense”, vamos contextualizar o autor e a sua obra romanesca no tempo a que pertencem e propor fazer nela alguns “percursos de leitura” até nos determos, mais demoradamente, na análise do romance *Canga*.

Como indicia a escolha do primeiro prefaciador – Aquilino Ribeiro – e da editora que publicou os quatro primeiros romances – a Coimbra Editora –, convém frisar que a obra romanesca do escritor da Ponta Delgada se dirigia ao alargado público do espaço lusófono. Os seus livros tiveram eco em vários órgãos da imprensa escrita, de periodicidade vária. A segunda edição de *Ilhéus*, em 1960, beneficiou até de uma iniciativa das Bibliotecas da Fundação Calouste Gulbenkian que a difundiu pelas bibliotecas fixas das pequenas vilas de província. Restringi-lo, por isso, ao contexto insular pode parecer tendencioso e até um contra-senso do ponto de vista do alcance que a obra, efectivamente, teve.

Todavia, como o enquadramento literário nacional da época é sobejamente conhecido e bem estudado, pareceu-nos que estava por fazer a contextualização da prosa literária na Madeira que, de algum modo, marcou também o autor em profundidade. Se é certo que Horácio Bento procurou submeter-se ao escrutínio crítico de leitores mais exigentes à escala nacional, conseguindo junto deles uma boa aceitação, mas sem notável reconhecimento, não é menos certo a obra ter conseguido um assinalável impacte junto da população letrada e culta da ilha. Se uns a rejeitaram, outros aplaudiram-na, entrando, deste modo, em diálogo com os principais agentes e projectos da cultura local.

**1. A PROSA DE FICÇÃO BENTIANA NO CONTEXTO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA MADEIRENSE**

Na asserção “este escritor pertence à Literatura Madeirense” residirá algum sentido pejorativo?

José António Gonçalves<sup>92</sup>

Eis os motivos por que escrever sobre literatura madeirense é sempre de uma certa temeridade quando o exacto, vasculhada a produção literária dos séculos pretéritos, será verificar-se que não há obra vultosa ultrapassante a raia da terra com o mar.

Horácio Bento de Gouveia<sup>93</sup>

A construção do objecto de estudo que aqui nos traz assenta no pressuposto de que existe um fenómeno literário particular na Madeira. Por um lado, a interrogação que este assunto levanta é já em si uma especificidade madeirense. Pelo outro, os factos falam por si: há autores com profícuas memórias e experiências da ilha; o espaço insular tem inspirado temas e motivos literários; com a instalação da imprensa em 1821, inicia-se a produção de textos para consumo local; na segunda metade do século XIX, organizam-se álbuns e antologias de autores madeirenses; constituem-se tertúlias e, a espaços, surgem quezílias entre literatos. Na viragem para a década de cinquenta do século XX, vem a lume uma historiografia em três volumes<sup>94</sup> e, a partir daí, tem-se publicado bibliografias<sup>95</sup> de autores da região. A par das numerosas edições de autor, criam-se pequenas editoras, embora de actividade breve e irregular, dado o restrito mercado de bens culturais. Nesse mesmo período, com a massificação do ensino, alarga-se o público de leitores; instituem-se prémios literários e, a partir dos anos

---

<sup>92</sup> José António GONÇALVES, “Cultura madeirense: tabu ou busca de identidade?”, nota de apresentação à antologia *Poesia da Ilha*, (com selecção, coordenação & notas de José António Gonçalves), realizada no âmbito da exposição “Olhares Atlânticos, mostra de Artes e Letras da Madeira”, Biblioteca Nacional, Abril 1991.

<sup>93</sup> Horácio Bento de GOUVEIA, “Literatura Madeirense – um romance do século XIX. Depois da *Hora imóvel, Histórias que o vento levou* de Irene Lucília”, *Diário de Notícias*, Funchal, 03-I-1980.

<sup>94</sup> V. VISCONDE DO PORTO DA CRUZ, *Notas & Comentários para a História Literária da Madeira*, 3 vols. Funchal, 1949, 1951 e 1953.

<sup>95</sup> Consultar Alberto Figueira GOMES que organizou e apresentou monografias sobre o Feiticeiro do Norte, Francisco Álvares de Nóbrega, Baltazar Dias e Cabral do Nascimento.



setenta, proliferam as iniciativas artísticas. Os *media* acompanham a produção intelectual, fazendo eco da vida cultural. Com o novo regime em 1976, intensifica-se a autonomia político-cultural. Em 1989, nasce a Associação de Escritores da Madeira. Muitos dos livros aí publicados continuam a ser prefaciados por uma personalidade afecta à vida cultural ilhoa. Na década de noventa, multiplicam-se, com regularidade, as edições de colóquios, as conferências e as revistas animadas por investigadores e escritores, contribuindo, assim, para a emergência, ainda que de modo tímido, de uma crítica informada à produção literária local.

Assim se vai constituindo, de facto, mau grado a sonolência cultural que parece definir as periferias, um sistema em que cabem um *corpus*, uma tradição literária, um naipe de criadores com público e até um mercado de coleccionadores das coisas impressas de e sobre a Madeira, que apontam para uma crescente identidade histórico-cultural. É, pois, este todo que corresponde ao critério comunicacional definido por Fernando Cristóvão, em prol de uma “consciência colectiva de integração” e de “um património reconhecido como próprio” (CRISTÓVÃO 1983: 27-28).

Por isso, vale a pena “repensar o regionalismo literário em termos de lugar e de possibilidade de discurso”, como escreveu Maria Alzira Seixo (2005: 43). Para a ensaísta, dada a crescente globalização dos modelos de interpretação do meio envolvente, é preciso “dar lugar de relevo à voz da própria terra”, num sistema cultural que “é em si mesm[o] uma voz”, um *locus* de enunciação, o que significa considerar a história dos centros hegemónicos como uma história local entre outras.

### **1.1. A narrativa de ficção**

No que concerne a narrativa de ficção, convém tecer algumas considerações prévias, para melhor cercar, numa leitura diacrónica, os mundos e fundos em que ela se

insere. Para obstar o não resolvido problema do *corpus* relativo à expressão local, valer-nos-emos da proposta de João David Pinto Correia (1998: 9). O presente autor entende que toda “a actividade escrita por parte de autores nascidos no arquipélago da Madeira”, bem como aqueles, “não tendo nascido na Região, devem ser considerados “madeirenses” de pleno direito, por dedicação, por amor, por adopção”. Quer isto dizer que podemos definir o *corpus* em apreço como a soma dos textos, orais ou escritos, que participam na elaboração da identidade literária insular. O que faz integrar um texto na literatura afecta à Madeira é o facto de esse texto propor ao público madeirense, dadas as suas condições de produção, de difusão ou de leitura, o ponto de partida para uma reflexão sobre si próprio.

A título heurístico, podemos distinguir, na narrativa de ficção, duas linhas de força: a localização assente num regionalismo temático e a colocação da narrativa em modernos espaços cosmopolitas ou em mundos virtuais. Na primeira vertente, identificámos duas direcções: a **narrativa histórica** e a **narrativa do quotidiano**. É claro que estas duas vias de exploração de uma identidade cultural, evoluirão, com o decorrer do tempo, quer nas intenções, quer nos discursos, de acordo com as novas tendências críticas e artísticas, no sentido de uma maior autonomia e singularidade. Na segunda vertente, são propostas **narrativas de fantasia**, em que imperam ora um onirismo esteticizado, ora um clima fantasmagórico, ora um mundo abstracto. Todos eles se movem no plano da ficção pura, sem qualquer ligação com a realidade insular. O centro de interesses destes cultores não está na ilha, mas nos círculos literários de prestígio, na arte, no pensamento e na cultura de audiência internacional. Todavia, as situações imaginadas não deixam de sugerir metáforas do “insulamento”: seres lançados no limbo e perdidos no sonho, o conceito circular do tempo e do espaço, uma existência marcada pela iteração e por obsessões num microcosmo, inscrita num tempo suspenso.

Relativamente à narrativa **histórica**, podemos propor três fases no seu modo de reconstituir o passado: primeiramente, as obras de conformação tradicional, ligadas às coordenadas do neo-romantismo, em que a História aparece como um factor de unidade e de identidade, numa escrita mais didáctico-cultural do que literária. Disso são exemplos *A Filha de Tristão das Damas* (1909), *O Anel do Imperador: Napoleão e a Madeira* (1934) e *O Cavaleiro de Santa Catarina* (1941), de João dos Reis Gomes (1869-1950), bem como *Na Ilha dos Sonhos* (1954), de Amadeu Mimoso (1881 – depois de 1959).

Num segundo momento, surgem romances ainda de cariz historicista, mas com particular incidência no enredo familiar, relegando para segundo plano a situação ou figura histórico-lendária em proveito do enredo dos protagonistas, com desejos, ambições e desalentos. Obras disso mesmo ilustrativas são *Da Choça ao Solar - Narrativa Madeirense do Século XVIII* (1921), de João Vieira Caetano (1883-1967), *Saias de Balão* (1946), de Ricardo Jardim (1906-1990), a novela *A Neta do Morgado* (1967), de Carlos Cristóvão, e os romances *A Ilha e O Tempo* (1970) e *António e Isabel do Arco da Calheta* (1985), de João França (1908-1996). Este conjunto inscreve-se numa tendência naturalista em que se oculta a historicidade para realçar a vida privada das personagens, uma vez que a consciência histórica está muito próxima da consciência do real que o madeirense tem da própria terra. Tal como em *A Filha de Tristão das Damas*, nestas obras, o papel principal cabe a uma mulher, cuja força de carácter e de vontade suplanta os condicionalismos físicos e sociais do meio em que evolui. Tal narrativa parece inscrever-se naquela galeria das mulheres heróicas que o imaginário português consagrou, desde a Padeira de Aljubarrota a D. Maria Antónia, e a que subjaz certa ideia de nação como seio materno que alimenta e irmana as suas

gentes, sem deixar de relevar – *avant la lettre* – a problemática da emancipação da mulher.

Num terceiro momento, são de evidenciar o romance *O Último Cais* (1992) de Helena Marques, *Uma Família Madeirense* (2005, ed. póstuma) de João França e os contos de atmosfera madeirense, de José Viale Moutinho, escritor que constrói as narrativas em tons, por vezes, de amarga ironia, sobre figuras anónimas, mas projectadas em momentos significativos da história insular, com o intuito de revisitar períodos “míticos” da cultura local. Neste conjunto de obras, o dramático sentimento do fluir do tempo, activado pela memória e pela consciência da identidade a que pertence, através do registo histórico (diários, fotos, cartas...), adensa-se ao longo do espaço percorrido em busca de tudo o que o tempo extinguiu ou transformou, como se não se pudesse fugir à ilha, nem ao tempo. São narrativas que se impõem como um passado colectivo e pessoal, sobre as ilusões e as oportunidades perdidas de que a ilha parece ser pródiga.

Relativamente à narrativa **do quotidiano**, entendida como experiência de vida que marcou o autor, levando-o a reflectir, na obra, sobre a condição humana e os próprios limites, sobre o conhecimento do real, podemos encará-la sob vários ângulos e modos de tratamento. São de considerar as **narrativas de motivação sócio-etnográfica**, sendo o conto, neste caso, o formato preferido. Cultiva-se um *estilo madeirense*, baseado na tentativa de transpor para a escrita os “falares” dos incultos, na projecção da cor local, na encenação de tipos humanos ilhéus ou frequentadores da ilha, na evocação, quer de factos e vultos históricos, quer de mitos locais, na expressão de uma sentida insularidade, ora motivo de orgulho, ora de frustração. Os cultores deste filão narrativo serão João Gouveia (1880-1947), Alberto Artur Sarmiento (1878-1953), João dos Reis Gomes, Teodoro Correia (1890-1955), Elmano Vieira (1892-1962), António Marques

da Silva (1900-1978), Horácio Bento de Gouveia (1901-1983), João França, Ernesto Leal (1913-2005) e Carlos Cristóvão (1924-1998).

Desta categoria decorrem, desde os meados do século passado, narrativas baseadas na credence popular, de carácter etno-fantástico ainda difuso, que projecta mundos, assustadores e sugestivos, com “grimas”, videntes e feiticeiras, coincidências perturbadoras, onde se registam, por vezes, fenómenos paranormais e prevalece o tópico da maldição e da loucura. Elmano Vieira, João França e Bento de Gouveia lançaram as bases desse tipo de narrativa, sem nunca nele terem investido a sério. Em todo o caso, vale a pena reter que pequenas peças deste registo têm vindo, recentemente, a lume, o que significa que esta veia, a que não falta caudal, a fazer fé no imaginário popular madeirense, poderá ganhar novo fôlego, como exemplifica o conto “O Santo e a Vizinha”, de Nelson Veríssimo, que dá corpo à vidente Felismina, habitada pela Lenda da Espada de D. Sebastião que, segundo a credence local, está “há muitos anos guardada no Ilhéu da Cruz” (2005: 31).

**A narrativa da memória insular** é aquela que tem vindo a dominar a produção de ficção literária. É o registo pessoal do tempo histórico e vivido, que flui à margem dos factos históricos, mas ao sabor do quotidiano e do intimismo. A perspectiva histórica mantém-se, visto haver o delinear de um passado de que o autor ainda tem memória ou procura evocar. Movido pelo apelo da memória afectiva, o autor esforça-se por recriar o ambiente social e caracterizar a paisagem e as gentes que conheceu, propondo, deste modo, uma literatura-testemunho, num jogo em que se entrelaçam a crónica, a memória e a ficção. Nesta arrumação, incluímos os romances *Águas Mansas* (1963) e *Luísa Marta* (1986) de Bento de Gouveia, de claro recorte autobiográfico; alguns contos de Ernesto Leal; os romances *Angélica e a Sua Espécie* (1993) e *Porque Me Lembrei dos Cisnes* (2000), de Irene Lucília Andrade, ficções de onde se desprende

uma forte carga poética e surgem, não raro, considerações filosóficas sobre a vida de cunho existencialista, em que o veio narrativo corre por entre o cosmopolitismo e o “insulamento”. De assinalar, ainda, os romances *A Deusa Sentada* (1994), de Helena Marques, bem como *Um Dia Depois de Outro* (1999) de Margarida Gonçalves Marques, romances de ambiente “burguês”, da memória feminina e dos roteiros da identidade. Acrescente-se, por fim, a narrativa *Dona Joana Rabo de Peixe* (1996), de João Carlos Abreu, que encena reminiscências dos anos quarenta e cinquenta, com o intuito de construir a imagem da identidade popular da freguesia de Santa Maria, no Funchal, através da evocação das relações existentes entre os diversos modos de estar e de (se) dizer.

Vemos, assim, renascer, num regresso da corrente regionalista, livros de recordações sobre a história da família ou dos lugares da infância – onde a ilha, apesar das carências, se afigura como o refúgio que abriga e protege. Em despeito de um tom impregnado ora de compaixão, ora de bonomia, esses livros são actos simbólicos, que tendem a elevar o antigo equilíbrio social e a expressar o fascínio pelas origens, determinados pela angústia e pela saudade que a contemporaneidade pejada de incertezas suscita. No tocante a essa matéria, os primeiros anos do século XXI têm sido pródigos (Irene Lucília, Francisco Fernandes, Nelson Veríssimo, Lília Mata e Lídio Araújo).

Nas ficções de carácter **socioeconómico**, logo de intenções sociais, a qualidade do testemunho do autor é tão importante quanto a qualidade da escrita literária: as narrativas procuram ilustrar tensões, quase sempre melodramáticas, da esfera social da Madeira. O expoente máximo deste género é Bento de Gouveia, escritor de ambientes populistas, numa escrita que articula os binómios individualista/colectivo, rural/urbano, ilha/mundo. Aí se problematizam, como era de esperar, os sectores da economia insular,

os tradicionais (agricultura, bordados, emigração) e os que estão em franca expansão (turismo, comércio e serviços). Consulte-se, ainda, os frescos *No Vale de Machico* (1966), de Carlos Cristóvão, os contos de Jorge Sumares e a crónica romanceada *Minha Gente* (1985), de António Marques da Silva.

É de notar a **narrativa de costumes** que se preocupa com questões de carácter moral e com a gestão dos afectos, em ambiente tendencialmente urbano (as causas de desentendimento no casal moderno, dramas psicológicos e afectivos, enganos e desenganos). Desdobra-se, regra geral, em **aventuras** e **histórias de amor**, bem ou mal sucedidas, e de ideias contrárias às que regulam a vida social, com quadros relativos a desportos, lazeres e excursões, bem como marcas do fascínio pelo mundanismo e do culto da arte. A **análise social** do meio envolvente por um observador-narrador que reflecte ao mesmo tempo sobre a sua condição ou sobre o grotesco de determinadas situações é outra via identificada, embora menos explorada.

Numa zona de fronteira com a paraliteratura, o “amor livre, mas intenso” e a exaltação da virilidade propiciam a imaginação de Carlos Martins (1909-1985). “Ateu de sólidas convicções”, muito crítico da sociedade insular, mas defensor de um regionalismo cosmopolita, propõe, através dos romances *Madeira – Mar de Nuvens* (1945), *As Figuras de Proa do “Marco-Wanda”* (1977), *A Grande Paixão do Padre Abel Caim* (1968) e *O Grande Amor da Irmã Elsa* (1980), num registo individualista com recorte autobiográfico, passeios pelos lugares encantadores da ilha, “saídas” em bares e *night-clubs* e viagens pelo mundo. A este conjunto, podemos associar, devido a alguns aspectos de natureza diegética e até temática, o conto “Ana Maria” (1972) e o romance *Margareta* (1980), de Bento de Gouveia. Em voz feminina, são de frisar alguns textos de *Uma Rapariga Moderna* (1961), de Isaura de Passos Jardim (1892-1980), o romance inédito *O Capitão Tormenta* (1990) de Ângela Caires (1939) – pícaro

e cáustico, a fazer fé no excerto que a antologia (1990) de Nelson Veríssimo revela –, e, sobretudo, os livros de contos *A Santa do Calhau* (1992) e *Para Ouvir Albinoni* (1995) de Maria Aurora Homem, onde, através de uma escrita “sensorial”, a escritora ilustra o drama e os anseios da mulher, os aspectos anedóticos, mas significantes dos pequenos meios, o leque de opções que a vida cosmopolita e desafogada oferece, o espírito conformista e egoísta dos homens, fazendo múltiplas vezes uso de um refinado humor irónico, com magistral desenvoltura, ou, mais raro, de um inusitado sentido trágico.

A esta voz do inconformismo juntam-se os *Contos de Maré-Cheia* (1995) de João Luís Aguiar, as *Estórias da Ilha e do Sufoco* (2001), de Luís Filipe Ladeira, bem como alguns trechos do romance *Porque me Lembrei dos Cisnes*, de Irene Lucília. Estes textos parecem inaugurar uma reacção ao ambiente político-social, enquanto projecto de sociedade, que tem, até à data, passado quase despercebido. Trata-se da narrativa de ambiente opressivo, directamente relacionada com “uma” Madeira, que se insinua como forma de desencanto e de protesto contra uma sociedade fechada sobre si mesma. No caso de Irene Lucília, as narrativas desembocam na ecologia, uma vez que nunca enveredou pela intervenção política. Apesar das possibilidades que oferece, este registo é pouco cultivado, talvez por não ter a desejada aceitação junto do público pressentido.

Tão discretas como marcantes, são de notar a **narrativa surrealista**, com Herberto Helder, e a **narrativa experimental**, com António Aragão. Ambos procuraram problematizar a natureza da realidade e da sua representação pela linguagem, numa escrita em que dominam as composições curtas ou fragmentadas. Nos primeiros “contos” de Herberto Helder, designadamente “O quarto” (1963), “Cães, marinheiros” (1968) e “Uma ilha em sketches” (1966)<sup>96</sup>, surge um plano enigmático

---

<sup>96</sup> Cf. *Panorama – Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, nº 17, IV série, Março de 1966, pp. 60-64, republicado em *Photomaton & Vox*, Lisboa, 1979.



inscrita no plano do quotidiano. A ilha constitui, deste modo, um campo magnético que cria a ilusão de uma realidade fora da causalidade e da coerência.

Enveredando pelo caminho que o surrealismo e as vanguardas posteriores abriram, António Aragão escreve, sob o signo da ironia e da inovação tipográfica, o romance experimental *um buraco na boca* (1971), ainda com fundo madeirense e actualidades internacionais, cuja “ordem de leitura dos textos [...] é arbitrária”, como indica o autor. Em 1992, com *Textos do Abocalipse*, – cujo nexa com a prosa anterior é materializado pela palavra “boca” no título –, António Aragão recria situações do quotidiano, desconstruindo discursos religiosos e políticos, sem referência directa ao lugar, num modo irónico e intrigante, com desenlace insólito e dramático.

Recuperando alguns jogos experimentais em torno da materialidade do livro e das suas possíveis inscrições (foto e desenho, sobreposição de tipos textuais, disposições tipográficas), numa estética da fragmentação, do inacabado e de esboços líricos ficcionais, Guilhermina da Luz propõe *Seis Histórias sem História* (1995) e *Corpos de Penumbra* (1996), interpelando o leitor e partilhando com ele narrativas que sugerem angústias, vertigens e dúvidas. Na esteira de semelhantes processos de escrita, surge, em 1996, o opúsculo *Coisa Simplesmente*, em que Octaviano Correia esboça, numa prosa lapidar, narrativas em torno de objectos banais movidos por forças ocultas, em ambiências pertencentes ao contemporâneo mundo ocidental, com desfechos inesperados, à procura do efeito de surpresa, numa inscrição do paranormal.

Com *As Ilhas d’Invenção*, “guião para uma identidade” (1999), Carlos Lélis renova o projecto experimental no campo da prosa, adoptando uma atitude lúdica ao fazer uso, com verve jubilosa e fina ironia, do potencial das várias expressões humanas, numa tentativa de síntese em aberto, procurando um efeito gráfico de movimento na

escrita, de ressaltamento de ideias no pensamento, de expressividade na palavra, com jogos de associação de texto e ícones, transcrições várias, do popular ao erudito.

As referidas ficções narrativas visam a destruturação de discursos absolutos, quer políticos ou religiosos, quer académicos ou convencionais, procurando uma posição ética de recusa do totalitarismo e de pesquisa para a destruição do obsoleto, desmistificando o dado adquirido e potenciando a criatividade, numa zona de fronteira entre a ficcionalidade e a referencialidade.

Na última vertente, que qualificámos de **narrativa de fantasia**, a ficção resulta de uma **escrita desrealizante**, de inspiração onírica, fantasmagórica ou utópica. Nesta área da produção ficcional, são característicos os processos de escrita ligados à modernidade: o fragmento e o intemporal, o heterogéneo e o absurdo, o equilíbrio formal e a incerteza.

Em relação à **corrente decadentista-modernista**, não são muitos os cultores dessa sensibilidade, cuja definição não é fácil de traçar, dada a heterogeneidade de estilos e de intenções de escrita. Todavia, parece-nos aceitável associar a esta corrente autores como Albino de Menezes (1889-1949), que colaborou nas revistas *Orfeu 3* e *Presença*, o irrequieto espírito esotérico de Octávio de Marialva (1898-1992), Abel Almada (1904-1970), que fez parte do grupo da *Presença*, alguns textos de Ricardo Jardim e outros de Elmano Vieira, com *Do Livro Azul – Noveletas* (1959). Verifica-se em muitos textos destes escritores a tendência para se desinteressarem da realidade a que pertencem e se refugiarem na palavra e nos ideais. São estetas que cultivam o cosmopolitismo, o mundanismo e o artificialismo. Sentem uma grande atracção pela beleza helénica, pelo motivo da máscara e pelo escândalo de motivação erótica.

Na viragem dos anos oitenta para os noventa, com Ana Teresa Pereira (1958) assistimos à exploração de um certo fantástico interior que alia esteticismo gótico,

análise introspectiva, cinema de *suspens* e romance policial. A escritora coloca as suas criaturas em lugares ermos e situações de confronto e manipula-as de modo a levá-las aos limites da norma social, moral, psíquica e erótica. Reescreve, obsessivamente, o argumento que gira “em torno de dois seres que se amam, mas que vivem esse amor no limite da impossibilidade” (QUINTAL 2004: 88). O fantástico interior torna-se, assim, um meio privilegiado de aventura pessoal em conformidade com uma escrita, precisa e despojada, que procura dar a ler o irrepresentável na moldura da ficção. O medo e a morte pairam nos textos. Trata-se de um medo visceral, perante a sensação de estar habitada por uma presença parasita. Os demónios, a barbárie e a selvajaria interiorizaram-se nas personagens do seu universo ficcional, até contaminarem os leitores.

Levando a abstracção a um nível elevado, Ana Margarida Falcão cultiva a simbologia, a filosofia e a geografia imaginária. Em *Z de Zacarias* (1992), romance desprovido de acção, reside o interesse na construção de um mundo fabulado, em que a autora aponta para uma crescente desumanização da comunicabilidade entre os seres. Assim sucede também no livro de contos alegóricos, *Olargo, ou o Percurso de um Habitante* (1995), que giram:

em torno de um espaço limitado, o Largo, que assume uma dimensão propiciadora de experiências ou percursos humanos marcados pela circularidade da rotina, uns, e pela infracção, outros, concentrando todas as possibilidades de vida e de morte e gerando [...] um local que condensa o mundo. (FIGUEIREDO 2002: 220).

Em ambos os livros, numa narrativa de antecipação, o leitor assiste à construção de atmosferas que suscitam a estranheza, um sentimento de insegurança, de heróis fragilizados e solitários, sendo que tais elementos remetem para um mundo “des-socializado”, perigos esses existentes na sociedade actual e para os quais se chama a atenção do leitor, convidando-o a manter-se vigilante.

Outra proposta que vale a pena mencionar é a de Laura Moniz com o livro de contos *Cerejas* (2007), de que sobressai um imaginário com predomínio de símbolos ligados ao mundo vegetal, ao elemento líquido, à terra isolada, ao quotidiano trivial e risível, num discurso divagante como à deriva, ao sabor de certa embriaguês (como se o autor-narrador não se adaptasse à vida que lhe coube viver). Assenta numa mistura fina de narração com discurso e mobiliza o efeito de polifonia, o mundo do *nonsense*, cheio de abstracções ou de figurações, a carnavalização do quotidiano e dos seus discursos. Estes aspectos constituem, sem sombra de dúvida, uma voz narrativa original, que surpreende e prende o leitor.

Do que ressalta deste ensaio tipológico é que, no decorrer do século, a experiência da ilha é pensada em moldes diversos, ampliando as zonas do imaginário, incluindo até uma temática da desmistificação dos *clichés* a que uma certa tradição literária nos foi habituando. Duas tendências se perfilam na produção literária da ilha: a primeira, sob o signo do regionalismo, numa busca de identidade regional e individual, e a segunda, numa afirmação de identidade cultural, abrindo caminho, quer para uma literatura cosmopolita, quer para a exploração do puro imaginário.

A esfera dos livros e autores ligados à Madeira assenta numa duplicidade ou multidimensionalidade, consoante o prestígio que cada um granjeou. Entre os autores que ficaram e os que saíram, entre os que dizem a Madeira e os que dizem outro lugar qualquer, entre os que aceitam a ideia de pertencer ao meio cultural madeirense e os que a rejeitam liminarmente, entre os que procuram o equilíbrio entre uma identidade cultural e o cosmopolitismo artístico e aqueles que optam por apenas uma destas vias, há um mundo ambivalente que é a sua condição, marcada pela diferença insular, e que, por isso mesmo, pode constituir um *corpus*. Daí se infere a justificação da tarefa que nos propomos levar a cabo, a saber, examinar parte do conjunto mais vasto de uma

geografia literária *sui generis*, cuja recensão crítica está em curso e que retoma o desígnio, lançado por João David Pinto Correia, no ensaio *Os Militares e a Literatura Madeirense*, em contribuir “para o maior conhecimento social, literário e cultural da Madeira” (CORREIA 1998: 9-10). Até porque, como observa Onésimo Teotónio Almeida:

Portugal só terá a beneficiar com o florescimento cultural das ilhas que gravitam à volta do seu centro mas que podem e devem gravitar simultaneamente à volta de si mesmas. Não no isolamento, mas na busca de si próprias e reescrevendo-se para se reflectirem colectivamente. O adjectivo do local não deve ser nunca restritivo nem normativo, mas apenas uma marca descritiva, identificadora, se preferirem. Dele é importante evoluir para o alto e para os lados (ALMEIDA 2001: 191).

## 1.2. Reflexão à margem do sistema cultural português

A *praxis* literária na Madeira é antiga. As suas raízes fundem-se com as origens humanas da ilha. Desde a palaciana à cultivada nos colégios religiosos, desde a vida literária de salão à folha imprensa de jornal, desde a obra colectiva à obra individual, a actividade literária na Madeira acompanhou, à distância, as correntes estéticas e ideológicas que o meio letrado português ditava. Abrangendo o período que vai do povoamento da ilha ao século XIX, as sucessivas elites políticas e culturais do século XX fizeram de Tristão das Damas (aliás, Tristão Teixeira, segundo donatário de Machico, 14.-15.), Jerónimo Dias Leite (15.-15.), Baltasar Dias (15.-16.), Manuel Tomás (1585-1665), Troilo Vasconcelos da Cunha (1654-1729), Francisco Álvares de Nóbrega (1773-1806), Francisco de Paula de Medina e Vasconcelos (1768-1824), Álvaro Rodrigues de Azevedo (1825-1898), João de Nóbrega Soares (1831-1890), João Augusto de Ornelas (1833-1886), José António Monteiro Teixeira (1795-1876) e de António Feliciano Rodrigues (1870-1925), os nomes mais emblemáticos dessa expressão literária com raízes madeirenses. Todos eles epígonos das tendências

literárias que a Literatura continental foi experimentando. Na verdade, poucos desses escritores deixaram “nome aureolado” na História Literária do país.

No século XX, como se viu no ponto 1.1. desta segunda parte da dissertação, multiplicaram-se as vocações literárias e os estudos sobre o Arquipélago, a níveis diversos e sob vários ângulos. Este impressionante esforço que consolidou de forma significativa a Biblioteca Madeirense (em sentido lato, ou seja, o conjunto de obras publicadas sobre a Madeira e, em particular, realizadas por filhos da terra), deu azo, como era de esperar num espaço culturalmente limitado, à publicação de obras heterogéneas e a projectos literários de valor estilístico diferenciado, mas, raramente, de fôlego inovador. Vista, actualmente, como uma expressão regionalizada da Literatura Portuguesa, este *corpus* de livros e documentos reflecte e representa o que poderíamos designar como a imagem e/ou a consciência insular ao longo dos séculos.

Com a abordagem romântica aos costumes e tradições dos camponeses, encarados como os fiéis depositários da alma madeirense, a imagem da cultura popular é valorizada a partir do século XIX, com, por exemplo, os *sketches* que viajantes estrangeiros legaram à posteridade, tais como James Bulwer (em 1827) e Frank Dillon (em 1850), e o *Romanceiro do Arquipélago da Madeira*, publicado em 1880<sup>97</sup>. Essa cultura popular evoluirá para uma temática do povo insular como entidade criticável, retratando e discutindo os seus costumes e tradições, sem nunca, todavia, deixar de transparecer evidente simpatia a seu respeito. A partir daí, também não se deve menosprezar o papel que a fotografia teve na divulgação de imagens, de figuras das paisagens e de gentes da Madeira<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> Cf. Álvaro Rodrigues de AZEVEDO, *Romanceiro do Archipélago da Madeira*, Tipografia da “Voz do Povo”, 1880.

<sup>98</sup> Boa parte delas se deve a Vicente Gomes da Silva, pioneiro na “arte de fotografar” e fundador do *studio* Vicente, montado em 1865 na actual rua da Carreira, no Funchal, e, no que concerne à fotografia de exteriores, a Perestrellos Photographos, fundado em 1879, bem como à casa Foto Figueiras, fundada por volta de 1922.

No século XX, a Literatura Oral Tradicional poderá contar com novas referências por via da literatura de cordel, tais como Manuel Gonçalves, o Feiticeiro do Norte, ou João Gomes de Sousa, o Feiticeiro da Calheta, e, posteriormente, por via do trabalho de recolha levado a cabo por especialistas. Assim fizeram o Visconde do Porto da Cruz, Alberto Figueira Gomes, Eduardo Antonino Pestana, o Pe. Alfredo Vieira de Freitas, António Aragão; assim continuam a fazer Pere Ferré, a Associação Xarabanda, João Adriano Ribeiro, João David Pinto Correia e Bela de Menezes. Apesar de pouco divulgada ou bastante esquecida, a produção livreira moderna deixou o testemunho de um considerável labor intelectual e o valor de muitos desses homens de letras já não está por demonstrar.

Impõe-se a pergunta: se o fraquíssimo mercado cultural e o desinteresse da sociedade insular pelas obras de criação local não potenciam incentivos, por que existem criadores na Madeira? Como devem ser encarados? Qual a função da Cultura e da Literatura na sociedade madeirense? Sem termos uma explicação a tais perguntas, podemos ensaiar elementos de resposta que permitam cingir melhor a problemática em causa.

Em primeiro lugar, parece-nos haver nas obras dos criadores madeirenses a consciência ou, até, a obsessão da “pequenez” do espaço físico, marcado pelo isolamento geográfico e pelo ostracismo a que a comunidade insular foi votada ao longo dos séculos. A isso acresce o público reduzido e o provincianismo que determinam essa necessidade de “grandeza moral” e até de horizontes alargados e transponíveis.

Em segundo lugar, importa relevar o alento dos escritores e artistas plásticos do século XX que, apesar das condições adversas à concretização dos seus projectos artísticos, não se resignaram e se têm esforçado para pôr cobro a esta “fatalidade”. Aprofundam a noção de identidade; problematizam a sociedade insular; procuram novos

mundos imaginários e dão conta de uma comunidade com experiências, traumas, anseios e sonhos. Alguns procurarão até responder à necessidade de haver uma consciência crítica da comunidade a que pertencem. Lembremo-nos, por exemplo, dos escritores madeirenses de meados do século passado (Visconde do Porto da Cruz, Elmano Vieira, Ricardo Nascimento Jardim, Carlos Martins, Horácio Bento e João França) que investiram numa visão plural de sua terra de origem, escapando ao puro regionalismo pela vertente de uma consciência que os impede de aceitar a representação mimética de uma realidade folclorizada. Isso seria, em qualquer quadrante do mundo, sinónimo de equívocos e convém lembrar que, no passado, gerou muitas obras que pouco ou nada colaboraram para o reconhecimento mais isento dessa mesma realidade. Se bem que as bases fossem lançadas pela “Geração do Cenáculo”<sup>99</sup>, a que nos deu a notável obra de referência que é o *Elucidário Madeirense*, e por Cabral do Nascimento, ao criar de raiz o Arquivo Regional, parece-nos que data dessa época a tomada de consciência pela elite letrada madeirense da possibilidade de um paradigma da emergência cultural na Madeira, de que a revista *Das Artes e da História da Madeira* (1948-1971) é, de algum modo, uma materialização.

Em terceiro lugar, importa questionar os critérios (válidos do ponto de vista do centralismo legitimador do continente, mas inadequados e contraproducentes se pensarmos a literatura como expressão de uma identidade cultural com os seus particularismos, como *locus* de enunciação) que informam a consideração de que grande parte da prática literária da Madeira só pode ser relegada à categoria de epigonismo. Aqui urge uma necessária revisão de critérios, já que a valorização do passado literário assume importância para a própria identidade cultural da Madeira. Deste modo, as obras de escritores madeirenses só podem ser consideradas justamente se vistas no ambiente

---

<sup>99</sup> Para mais informação sobre o tema, ver César A. PESTANA, “O Cenáculo”, *A Madeira: Cultura e Paisagem*, Funchal, Região Autónoma da Madeira, S.T.R.C./D.R.A.C., 1985, pp. 29-35.



cultural em que foram criadas e, segundo critérios adequados, que deverão ser orientados para uma concepção de cultura entendida como prática social, cultivo da sensibilidade e busca de uma identidade assumidamente marcada pela experiência da ilha. Tal desiderato vai no sentido da observação de João David Pinto Correia, quando escreve, em *Repensar a Nossa Identidade Cultural*:

A cultura e a literatura [...] proporcionam-nos, não há dúvidas, “textos” (no sentido mais lato) que não só manifestam elaborações pessoais [...], como também veiculam tudo quanto havemos de inegavelmente situar a um nível de sentido mais profundo: a organização ideológica e ainda a estruturação do imaginário, quer o colectivo particular, próprio da comunidade a que as obras dizem respeito, quer o colectivo geral, universal, situável naquela zona que Edgar Morin designou por “antropocosmológica”. (CORREIA 2005: 5)

Se concebermos, deste modo, a cultura como um conjunto de produções humanas e “como aquilo que faz sentido”, sob forma de valores, de normas, de regras que vão diferenciar (ou não) a(s) comunidade(s) vizinha(s); se percebermos, no *outro* e em nós mesmos, estes sentidos com estatuto de formas ou de estruturas, ou seja, gestos, cores, sons, objectos, discursos, ou ainda, códigos abstractos, encontraremos, então, formas concretas, imaginárias ou simbólicas que irão mediatizar as relações do homem com o seu meio e fundar o que se designa por “identidade cultural”, especificando ou diferenciando os grupos.

Nesta perspectiva, vale a pena questionar e tentar compreender essas formas concretas, imaginárias ou simbólicas num processo contínuo ao encontro do *outro* e do *eu*. Esta abordagem enquadra-se numa situação intercultural por se entender necessário o estudo e a percepção da relação entre a sua própria cultura e a cultura de outros grupos. Todavia, a questão não consiste em saber quem são, na verdade, os madeirenses, por não ser possível definir, por si só, essa identidade cultural, mas o que significa recorrer à identificação “madeirense”.

Lugar de passagem, porto de escala, a Madeira continuou, no século XX, a inspirar escritores que a visitaram ou que nela estanciaram, fossem eles estrangeiros como Jacques Chardonne com o seu *Vivre à Madère* (1954) e Enrique Vila-Matas com a sua *Viagem Vertical* (1999) – ou nacionais – uns limitando-se a descrever o lugar, à semelhança de António Ferreira com *Maria Luísa* (1921)<sup>100</sup>, outros preocupados com as gentes da ilha, como Raul Brandão e *As Ilhas Desconhecidas* (1926), Ferreira de Castro através de *Pequenos Mundos e Velhas Civilizações* (1937), Vitorino Nemésio e *Corsário das Ilhas* (1954), Assis Esperança mais *Trinta Dinheiros* (1958), Marmelo e Silva com *Desnudez Uivante* (1983), Agustina Bessa Luís e *A Corte do Norte* (1987), proporcionando as tradicionais crónicas de viagem, páginas de impressões do pitoresco local ou de costumes, aos enredos muito romanceados, nem sempre isentos de observações críticas, para dar a conhecer prioritariamente a Madeira a públicos não madeirenses.

Chardonne, Vila-Matas e António Ferreira não procuraram confundir-se com o sentir e o viver madeirense. À semelhança do que acontece na “literatura de aeroporto” (policial, espionagem ou novela cor-de-rosa) que escolheu a Madeira como pano de fundo<sup>101</sup>, esses autores ficcionam um protagonista continental que faz, por acaso, uma estada no arquipélago madeirense. A ilha, com a qual nada têm que ver, é elevada ao espaço simbólico do retiro, lugar distante, de penitência ou de fruição, funcionando como pretexto e contexto, que permite ao protagonista fazer o ponto da situação da sua

---

<sup>100</sup> *Maria Luísa* é um pequeno romance epistolar de sabor *belle époque* (anos vinte do século passado), subtintulado “Memórias de Uma Mulher Sem Estado”, de António Ferreira. Trata de uma relação amorosa narrada sob a forma de um diário e de troca de correspondência, com muitas digressões sobre a cultura clássica, a política portuguesa, a corrente anglófila vs. a corrente germanófila no âmbito de uma história das ideias em Portugal, a Poesia, etc. Parte da acção desenrola-se na Madeira, em 1917, meses depois do bombardeamento do Funchal por submarinos alemães: contém algumas descrições da Madeira, do Funchal e apontamentos sobre usos e costumes das classes privilegiadas.

<sup>101</sup> Para mais informação sobre este assunto, ver Guy BELLEFLAMME, “L’image de Madère dans la littérature de gare”, *Pollen d’azur – Revue des Lettres, des Arts et des Idées*, nº 26, 2005, Editions 47, Virton, pp. 8-28 (primeira parte), e no nº 27 da mesma revista, pp. 72-85 (segunda parte); ver ainda Eberhard Axel WILHELM, “Margot Dan(z)iger: Aconteceu na Madeira – um romance alemão do pós-guerra sobre a ilha”, *Margem* 2, nº 11, Abril 2001, Funchal, pp. 8-15.

vida, pensar o sentido da felicidade e experimentar a sensação de *dépaysement*. Ao passo que os restantes autores referidos tentaram entender a problemática do ser madeirense, daí podemos ligá-la à problemática da literatura insular.

Torrão natal ou mesmo lugar de residência, a Madeira tornou-se motivo de estudo e de evocação para muitos escritores ligados à ilha que passaram, a partir do século XIX, a orientar a actividade intelectual para motivos de raiz madeirense. Desta preocupação sobressaem, além das monografias de carácter histórico e da poesia, dois géneros de escrita no campo da prosa, difusoras de ecos da sociedade: a narrativa de ficção e a crónica, que é, como tem sido testemunhado, o género mais literário da produção jornalística, plasmado na crítica, na evocação e na subjectividade.

Dado o carácter efémero e regional que pode assumir, a “crónica” é o género mais cultivado na edição madeirense, quer através da imprensa, quer através da publicação em livro, por penas talentosas que, consoante a oportunidade e a inspiração, se desdobram em memorialistas, cronistas e panfletários, como sugere a antologia *Crónica Madeirense (1900-2006)*<sup>102</sup>. Na ilha, destacam-se figuras como Major Reis Gomes, Tenente-Coronel Artur Sarmento, Jaime Câmara, Pe. Alfredo Vieira de Freitas, Horácio Bento de Gouveia, José António Gonçalves, Maria Aurora Carvalho Homem, Nelson Veríssimo e Carlos Nogueira Fino. No continente, sobressaem nomes como João França, José Viale Moutinho, Ricardo França Jardim e Ana Teresa Pereira.

Acerca da narrativa de ficção, vale a pena voltar à questão e tecer algumas considerações, para melhor delimitar, numa leitura diacrónica, as problemáticas que ela encerra. Se autores madeirenses procuraram constituir, até meados do século XX, uma literatura regional, com pendor historicista e/ou etnográfico, identificando-a como

---

<sup>102</sup> V. *Crónica Madeirense (1900-2006)*, (selec., org., notas e pref. de Fernando FIGUEIREDO, Leonor Martins COELHO e Thierry Proença dos SANTOS), Campo das Letras, Porto, 2007.

*estética da fundação*<sup>103</sup> (nomeadamente com João dos Reis Gomes, Alberto Artur Sarmiento e Visconde do Porto da Cruz), em ruptura com a tradicional *estética do exótico*, convém admitir, em abono da verdade, que deixou de fazer sentido reduzi-la a esse motivo.

É, pois, com a geração de escritores como Carlos Martins (*Madeira – Mar de Nuvens*, 1945), Ricardo Nascimento Jardim (*Saias de Balão*, 1946), Horácio Bento (*Ilhéus*, 1949) e João França (*Ribeira Brava*, 1954) que a série da moderna ficção madeirense se abre para um *regionalismo crítico*, com base numa “ilheidade”<sup>104</sup> ideológica, preocupada com o conhecimento da alma e do viver madeirense. Esse regionalismo aposta numa *estética da permanência*, desejoso de ilustrar a “ilheidade” através da arte literária e apontando para a elevação moral e intelectual. Valoriza, por isso, o imaginário popular e denuncia, por exemplo, as carências e as difíceis condições de vida dos populares insulanos, a fome a que eram votados os mais desfavorecidos em benefício de certos senhorios desumanos, a credice ou a credulidade do povo, o conformismo e as hipocrisias da alta sociedade funchalense, os vícios da imprensa regional, os comportamentos considerados “desviantes”, o desinteresse pela leitura e a vida cultural, as práticas sociais e as mentalidades bisonhas ou provincianas.

---

<sup>103</sup> Inscreve-se nas tradicionais poéticas europeias que se caracterizam pela busca da origem, do instante em que tudo começou, do ponto inicial em que a História de uma comunidade se constitui para sedimentar uma identidade: assenta, deste modo, numa visão de processo. Valorizam-se as lendas relativas à génese, à origem e os relatos dos primórdios do povoamento. A cultura madeirense, de feição homogénea (do ponto de vista linguístico, religioso, étnico e político), tenta então responder à necessidade de uma explicação da filiação e de autonomização relativamente ao continente, através da literatura, da historiografia, da genealogia e da etnografia.

<sup>104</sup> Aportuguesamos o conceito de “iléité”. As representações mentais que os ilhéus e os continentais projectam nas ilhas e na vida insular constituem uma das questões fundamentais para as analisar. Estes aspectos simbólicos foram estudados por A. Moles (1982) que criou o conceito de «iléité»; retomado de seguida por A. MEISTERSHEIM (1989) e F. PÉRON (1993). Anne Meistersheim propõe a seguinte definição do conceito em “Figures de l’iléité, Images de la complexité”, em *Île des Merveilles, mirage, miroir, mythe* (L’Harmattan, Paris, 1997, p. 110): “L’iléité, enfin, c’est-à-dire le vécu des insulaires, leur culture, leur imaginaire, tous les comportements induits par la nature particulière de l’espace insulaire, du temps et de la société et qui traverse ainsi et sous-tend tous les phénomènes. L’iléité serait donc cette qualité de la perception et du comportement influencée par la forme spécifique de l’espace insulaire”.

Escritores há que se preocup(ar)am em definir e ilustrar aquilo que se poderia designar como a “madeiridade”<sup>105</sup>, uma consciência insular própria, sem nunca terem teorizado sobre o assunto, embora a prática discursiva e a escolha de temas desenvolvidos nas obras apontem para essa ideia. É o caso, por exemplo, de Horácio Bento de Gouveia, de Irene Lucília Andrade e de José António Gonçalves. Toda a essência do que escrevem é tirada da experiência que tiveram e que têm da ilha. Parecem ser os escritores mais profunda e genuinamente “madeirenses”, no sentido em que os textos giram em torno da ilha. Isso não os superioriza, nem os inferioriza: é um modo possível de estar no mundo e de trabalhar a palavra literária. Caberá ao leitor mais avisado ou à comunidade de leitores mais informados dizer se o binómio conteúdo-forma foi ou é feliz e pertinente.

Nestes últimos vinte e cinco anos, temos vindo a verificar a tendência, em autores ligados à ilha, para *a negação* ou *o apagamento do regionalismo*. Tais autores desenvolvem obras que ora enveredam, através da experimentação formal e lúdica das potencialidades textuais e semióticas, por uma *estética da transgressão e da evasão*; ora se preocupam com outros cenários e problemáticas humanas distintas das que pertencem à memória cultural madeirense; ora planificam mundos imaginários, num jogo conceptual de citações e de vários processos, numa *estética da virtualidade*, “desterritorializando” a acção e as personagens do tempo e do espaço, transportando-as para cenários radicais. Não estarão a alegoria e a ambiguidade ao serviço da subversão

---

<sup>105</sup> Usamos o termo do mesmo modo que se fala em “cabo-verdianidade” ou em “açorianidade”, ou seja, um **sentimento insular** próprio dos madeirenses que os distingue dos demais. A **consciência de viver numa periferia** relativamente ao continente e a Lisboa, com um passado histórico que só a eles diz respeito, o **forte sentimento de pertença** a uma comunidade insular com um destino comum, bem como a um lugar primordial, que já foi espaço isolado e fechado, com um cenário natural e humanizado que sugere determinadas emoções e sensações, definem, em grande parte, esse conceito. A “madeiridade” prende-se, também, no plano do imaginário, com a universal exemplaridade do seu sentido insular mítico, entre a presença e a ausência, entre o perto e o longe, consciente da forte atracção magnética insular. Além das especificidades civilizacionais e culturais, facilmente identificáveis, o contexto em que o madeirense evolui influencia o seu modo de ser e de ver o mundo.

do discurso político dominante? Por um lado, esta atitude parece, pois, indiciar rejeição do tema da insularidade, numa época em que as novas tecnologias da era da comunicação anulam a distância que o mar impunha à ilha. Por outro lado, outros escritores reivindicam o estatuto de cidadão do mundo, mais interessados nos problemas (culturais, políticos, filosóficos e ecológicos) que se colocam à humanidade em termos globais do que em termos locais. Ao findar a matriz rural que caracterizava a sociedade madeirense, é natural que se tenha virado uma página da história sociocultural da Madeira. Actualmente, a sociedade madeirense é menos monolítica do que era no passado. O sentimento de isolamento apaga-se a pouco e pouco com novas perspectivas e a multiplicidade das trocas culturais indiciam uma real abertura ao mundo. A globalização prossegue o seu caminho a todos os níveis da sociedade e da arte. Assiste-se, deste modo, à passagem de um quadro geral de submissão ao “regionalismo” temático, explícito ou difuso, para o de uma libertação do autor relativamente ao espaço-ilha, enquanto objecto de criação literária.

É claro que, no mundo da produção literária madeirense, nem todas as obras, nem todos os autores, são merecedores de figurar num quadro da arte literária. Porém, esta constatação não nega a existência de válidas obras de cariz literário, enquanto documentos e testemunhos com iniludível valor artístico, obras detentoras de todos os valores do alimento espiritual, embora se tenha feito sentir a falta de obras de génio, como já tivemos a oportunidade de dizer. A crítica actual (e até universitária) admite a ideia de que essa “literatura” pode ser uma substância activa, nutritiva, logo que dinamiza e diga algo acerca da comunidade madeirense, remetendo-a, enfim, para um simbolismo histórico, social e cultural.

No pequeno meio que a ilha é, em que (quase) todos os agentes culturais se conhecem, em que se vive em certo “situacionismo cultural”, em que raramente há lugar para a crítica estimulante que desbrave o matagal onde despontam, por vezes, delicadas flores, estas matérias são sempre geradoras de controvérsias e de malentendidos. Das discussões havidas<sup>106</sup>, desde, pelo menos, meados do século passado, em artigos, mesas redondas, conferências e debates acerca deste assunto, depreende-se que este tema é suficientemente polémico para atrair atenções, mas insuficientemente estudado para se desfazerem equívocos e suspeitas de ordem vária. A esse respeito, relembremos o que, em co-autoria com Ana Isabel Moniz e Diana Pimentel, já afirmámos no posfácio da colectânea *e depois? sobre cultura na Madeira*:

Apesar da crescente atenção do público, em geral, e do poder, em particular, a estas questões, na verdade, o panorama cultural da Ilha, que não cessou de se expandir e de se modernizar, continua a suscitar cepticismos. / Haverá, decerto, uma questão cultural a resolver na relação entre a periferia (por exemplo, a ilha da Madeira) e o centro hegemónico (leia-se a capital do país) para que os estigmas de que a ilha padece, no entender de muitos, quer insulares, quer continentais, desapareçam. É indispensável investir visivelmente e criar um quadro geral de acção que promova equilíbrios e intercâmbios entre a Região e o País em que esta se insere e que, em certa medida, a desconhece. (MONIZ *et alii* 2005: 203-204)

Quanto ao panorama cultural da ilha e ao posicionamento de autores madeirenses relativamente à capital, já observava José António Gonçalves<sup>107</sup>, em 1991:

Por paradoxal que pareça, esta [questão de saber se existe uma literatura madeirense] é uma discussão despida de grande relevância. Na verdade, o que importa ao autor, ao artista, é a divulgação da sua Arte e não o rótulo *made in*. Todavia, vivemos, curiosamente, num mundo que se busca a si mesmo, interioriza a sua dimensão, procura respostas, abala consciências e bate-se pela autenticidade. E é aí que assume importância essa busca de identidade cultural que apoquentou um variado naipe de intelectuais madeirenses. (GONÇALVES 1991)

---

<sup>106</sup> Lembremos, por exemplo, Carlos Nogueira FINO, “O que será literatura madeirense?”, *Tribuna da Madeira*, Funchal, 2-I-2004.

<sup>107</sup> V. a nota de apresentação intitulada “Cultura madeirense: tabu ou busca de identidade?” à antologia *Poesia da Ilha*, realizada no âmbito da exposição “Olhares Atlânticos, mostra de Artes e Letras da Madeira”, Biblioteca Nacional, Abril 1991 (com selecção, coordenação & notas de José António GONÇALVES).

É ponto pacífico, no meio dos escritores afectos à Madeira, ser a principal motivação dirigir-se ao todo nacional e à lusofonia, ao resto do mundo, se possível for, desconfiando da cultura restritiva que lhes poderia infligir a classificação por região, geradora de malentendidos. De igual modo, a maioria parece defender que não há qualquer contradição entre ser autor português e ser autor madeirense, sendo que esta distinção não passa de mera figura de estilo, em que vale sempre o todo pela parte e a parte pelo todo.

Assim, quando usarmos o adjectivo “madeirense” deverá ser tomado como mero qualificativo, que designa uma pertença geográfica a uma comunidade, ciente da sua identidade regional, que carrega a própria história (diferenciada nalgumas tradições religiosas, em certos imaginários e experiências da vida insular, bem como em traços linguísticos particulares). Não deve ser entendido como movimento político, nem como apoio ideológico a um poder estabelecido, seja ele qual for.

É dos Açores que nos chega, através das palavras de Vamberto de Freitas, recolhidas pela jornalista Lília Bernardes, num artigo intitulado “Palavras separadas pelo mar”<sup>108</sup>, um conceito operativo forjado na necessidade de caracterizar a “Literatura açoriana” e adequadamente aplicável ao caso madeirense: “só aqui [leia-se: nos Açores, mas tal situação é extensível à Madeira] é que os movimentos não levaram à separação. São movimentos pelo inclusivismo”, ou seja, “a reclamação da pertença pelo todo nacional”, atitude que traz “a grande originalidade à literatura açoriana e que pode ser lida como politicamente ideológica” (contrariamente ao que sucedeu em Cabo Verde, em São Tomé e Príncipe, assim como em Timor-Leste). Noutra comunicação, intitulada “Suplementarismo cultural nos Açores: uma reflexão pessoal”, Vamberto Freitas acrescenta:

---

<sup>108</sup> Cf. *Diário de Notícias*, de Lisboa, 16-VI-1998.



Não era, nem nunca o foi, a demanda de uma *diferenciação* redutora; pelo contrário haveria de ser sempre a reivindicação de pertença ao todo nacional, mas sem a violação interior de quem se nega a si próprio, ou é negado pelos outros. (FREITAS 1999: 96)

Com efeito, à luz da ficção produzida na Madeira, não parece haver motivos dignos de nota que revelassem antagonismos entre figuras do continente e figuras da ilha, nem qualquer sentimento de desprezo ou desejo de ruptura com o todo nacional. Mantém-se viva a ideia de que a Madeira, como território humanizado, é consequência da época da aventura dos Descobrimentos e, como tal, a cosmogonia do madeirense gira em torno dessa matriz cultural (religiosa e social) trazida e implementada na ilha pelos primeiros portugueses: o madeirense será, assim, um português insular, mais as suas circunstâncias. No fundo, tudo dependerá da ênfase que se der a factores sempre exteriores à essência da Literatura, mas que nunca deixam de condicioná-la: o fundo político, a geografia, o grupo social, o credo religioso, a orgânica da instituição literária nacional e a insidiosa questão do prestígio, porque, no caso das ilhas portuguesas, suspeitamos que é disso que se trata.

Havia, até aos anos noventa do século passado, o pressuposto de que a Madeira não tinha dado à Literatura Nacional nomes prestigiantes. Embora afastados fisicamente do meio insular que os viu dar os primeiros passos no mundo das letras, vultos literários como Herberto Helder, Helena Marques, José Agostinho Baptista, José Tolentino Mendonça, Ana Teresa Pereira desmentem em parte essa situação. Todavia, sem nunca contestar que o caminho percorrido por cada um deles foi conseguido por mérito próprio, a experiência da ilha e o conhecimento que dela tiveram, enquanto motivo de reflexão, de questionamento, de avaliação das possibilidades e impossibilidades que esta encerra, enquanto entidade com quem se dialoga para se tomar decisões – Partir ou ficar? Viver a vida ou escrevê-la? Manter ilusões acerca das origens ou desfazer-se delas? Permanecer lá fora ou regressar? Projectar-se através da Literatura ou diluir-se no

esquecimento? – terá tido naturalmente alguma influência no modo como se fizeram à criação literária.

A forma como se encara a especificidade madeirense no plano artístico e cultural mantém-se problemática. Existirá uma consciência insular? Um imaginário local? Haverá o sentimento de pertença a uma comunidade? Haverá uma “literatura madeirense” específica? Quais os critérios que a definem? Será porque fala da ilha? Será porque inclui traços culturais ou porque cultiva o regionalismo de conteúdos? Será porque reivindica mais e melhor autonomia em relação ao continente? A todas estas perguntas a resposta que se impõe parece ser “sim, mas...” conquanto se postule a importância do *locus* de enunciação, a existência de um *corpus* que não seja um “objecto” demasiado “móvel” ou fugidio, e se forjem ferramentas capazes de definir a vocação de objecto híbrido, ambivalente (insular/continental; regional/nacional; local/universal).

No ensaio “Especificidade, autonomia e identidade cultural: a literatura no Arquipélago da Madeira”, Fernando Figueiredo<sup>109</sup> faz a seguinte síntese sobre a questão:

Estes dois níveis (regional e local) podem, teoricamente, enquadrar a literatura na Madeira. No entanto, o incontornável uso reivindicativo da expressão “literatura madeirense” no meio literário do arquipélago, (apesar de algumas críticas fundamentadas), revela a ambição de reconhecimento de uma comunidade autónoma. Tudo isto se passa numa região administrativamente autónoma em relação à República Portuguesa. Na nossa perspectiva existe uma mútua influência destas duas dinâmicas (política e literária), contribuindo assim para a percepção global do *corpus* literário como regional, tendo em conta os conceitos anteriormente expostos. Porém, a especificidade referencial e a autenticidade patente em alguns aspectos do falar e das tradições trazidas para o texto literário, poderão indiciar uma dimensão local de algumas obras e/ou autores. (FIGUEIREDO 2005, no prelo)

Ainda se poderia transpor a explicação que Adelaide Baptista propõe para definir a “Literatura açoriana” – caso teoricamente equiparável à “Literatura

---

<sup>109</sup> Comunicação apresentada em 20 de Julho de 2005, no VIII Congresso da Associação Internacional dos Lusitanistas, realizado em Santiago de Compostela (a aguardar publicação das Actas).

madeirense” – como “aquela que inclui um tema qualquer *como só* um açoriano o trataria, o sentiria, o viveria e o partilharia”<sup>110</sup>. Trata-se, no fundo, de apresentar uma cosmovisão propriamente madeirense, algo que dê às obras uma individualidade madeirense, sem cair no extremo de afirmar que “todo aquele que se distingue a falar (a escrever) acerca da Madeira é escritor madeirense”, como fez – de forma, provavelmente, provocatória – Ernesto Leal, numa entrevista conduzida por José António Gonçalves para o *Notícias da Madeira*<sup>111</sup>. A proposta de Adelaide Baptista seduz, mas parece-nos de difícil aplicação porque pressupõe um *portrait-robot* claro do que é ser madeirense.

Interroguem-nos antes sobre a forma como os madeirenses desejariam que os vissem e se vissem no espelho da Literatura, sobre o modo de questionarem o mundo e de se questionarem à luz da consciência literária. “Literatura madeirense”: não será o *corpus* de textos que representa para a comunidade insular o outro lado do espelho, a possibilidade de confrontação sobre o qual é preciso construir a análise crítica? Em última instância, não será à comunidade de leitores madeirenses que compete reconhecer quais os livros e autores que mais lhe diz (respeito)? Numa entrevista cedida a revista “Sexta”<sup>112</sup>, Ana Margarida Falcão, ao problematizar a questão, admite essa perspectiva:

Regra geral, a literatura de arquipélagos que é considerada de alguma forma independente tem características próprias: factores de independentização racial, linguística, política e cultural. Na Madeira essas características não existem, ao contrário do que acontece em Cabo Verde ou São Tomé, por exemplo. Por outro lado, na Região há uma consciência da população de uma literatura sua. Independentemente dessa literatura ter ou não características diferentes das do país em que se integra, a questão é: essa consciência colectiva é suficiente para legitimar a expressão “literatura madeirense”? Há estas duas visões: se considerarmos que, para haver “literatura madeirense”, teria de existir a primeira característica, então não há, só há literatura

---

<sup>110</sup> Ver Adelaide BAPTISTA, “Açores: Terra do longe e do perto – Notícias da sua actividade literária”, *Livro de Comunicações do Colóquio “Cultura de Periferias – Insularidades”*, Funchal, C.M.F. - Departamento da Cultura, 1999, p. 13.

<sup>111</sup> Cf. José António GONÇALVES, *Notícias da Madeira*, na sua edição de 18-XII-1993.

<sup>112</sup> Cf. suplemento do semanário *Tribuna da Madeira*, na sua edição de 23-III-2007.

portuguesa. Se considerarmos a segunda, não podemos negar que a população está a legitimar algo como sua pertença. (FALCÃO 2007: 10)

Apesar da crescente escolarização dos indivíduos a partir de meados do século passado, o projecto da modernização do país e do desenvolvimento económico-social reteve todas as atenções nestas últimas décadas, não deixando espaço para outros discursos que não fossem o político e o social (além de, obviamente, o religioso e o futebolístico). No âmbito da política de descentralização, mais visível no plano das intenções do que efectiva, tem havido elites que promovem acontecimentos culturais (uma exposição de pintura, um concerto, uma peça de teatro – “revisteiro” ou não –, o lançamento de um livro), mas o impacte dessas iniciativas continua a ser muito reduzido junto do público do interior do país ou da ilha. Não se comenta o último livro com o fervor e o interesse com que se debate o último jogo do clube de futebol de eleição e a cultura artística é ainda muitas vezes entendida como uma actividade elitista, ao serviço do Turismo ou da burguesia urbana, e raramente como um motivo de inspiração, de projecção e de afirmação da sociedade portuguesa. Além disso, continua a haver confusão entre a cultura e a política, em parte devido à “subsidiodependência” em que a primeira se encontra relativamente à segunda. Na verdade, esses dois sectores continuam, na Madeira, a ensaiar o conceito de “autonomia”. Trata-se, para o primeiro, de exigir junto do Governo Central maior espaço de manobra para dirigir a sociedade, reivindicando a deslocação para a ilha de mais instrumentos do poder. Para o segundo, será afirmar o direito de pensar, de sentir e de agir à sua maneira, no quadro de uma cidadania mais participativa.

Nostálgicas ou cépticas, algumas vozes têm-se levantado para advertir que os madeirenses quase já não existem dentro da sua “autenticidade”, por se diluírem cada

vez mais na massa uniforme da cultura global. Devemos nós condenar a juventude madeirense por não vestir, dançar, cantar ou tocar a Tradição, quando ela procura inventar novas linguagens, dentro de uma configuração urbana (música, vídeo, fotografia, design, moda)? Os jovens terão perdido o estatuto de madeirenses ao arrotearem terras virgens da criatividade? Podemos incansavelmente procurar a salvaguarda de uma ilusória autenticidade (“museuficar” o espaço que ocupam)? O maior risco para o povo madeirense é o de folclorizar a sua cultura, o de mumificá-la e de se tornar espectador de si próprio. Terá sentido, porém, fazer tábua rasa do passado? Não é o passado fonte de inspiração, memória colectiva e herança cultural como fundamento da construção de um forte sentimento identitário. Não será, também, por acaso que surgem por esse mundo fora movimentos que cultivam o localismo como resposta à globalização. Há que respeitar o passado, estudando-o; há que dignificar o presente, interagindo e há que pensar (n)o futuro, projectando. Até porque a ambivalência pode ser – é-o muitas vezes – criativa.

Da nossa explanação ficou claro que existe um processo em curso, com uma dinâmica própria e várias fragilidades, acelerações e desacelerações, avanços e recuos, edificações e desmoronamentos. Até porque, como observa Denys Cuche, em *La Notion de Culture dans les Sciences Sociales* (1ª ed., 1996):

Le processus que connaît chaque culture en situation de contact culturel, celui de déstructuration puis de restructuration, est en réalité le principe même d'évolution de n'importe quel système culturel. Toute culture est un processus permanent de construction, déconstruction et reconstruction. Ce qui varie, c'est l'importance de chaque phase, selon les situations. (CUCHE 2004 : 63)

Para rematar a nossa reflexão com um apontamento optimista, retomaremos as palavras de António Ferreira de Brito, escritas em “Da insularidade à universalidade: Édouard Glissant”:

Nós julgamos, pois, que em todo este movimento de aculturação de massas, cada vez menos confinadas ao seu espaço de origem, as ilhas têm e podem vir a ter uma intervenção exemplar na história contemporânea, fazendo-se ouvir nos areópagos das nações, reclamando em primeiro lugar o direito à diferença, o direito a uma insularidade sadia que a sua posição geográfica natural configura. A ilha, mesmo pequena, pode tornar-se num centro de irradiação cultural, não se limitando a acolher simpática e afavelmente grandes vagas de turistas de máquina a tiracolo que permitem aos naturais uma qualidade de vida apetecível e merecida. (BRITO 1999: 29)

**2. PERCURSOS DE LEITURA NA OBRA ROMANESCA BENTIANA**

Tout homme est créé pour dire la vérité de sa terre,  
et il en est pour la dire avec des mots.

Édouard Glissant<sup>113</sup>

Se é certo que Horácio Bento de Gouveia tem ocupado uma posição marginal no sistema literário português, não quer dizer que não tenha nele um lugar. Por isso, iremos, de seguida, deixar algumas pistas de reflexão e de análise, dado haver muitos pontos de interesse que estão por estudar ou por (re)descobrir no seu legado literário. Nado, criado e vivido na ínsula, o escritor fez dessa experiência matéria ficcional. Terá procurado escrever uma obra em que literatura e visão crítica da realidade madeirense se fundissem. Parece que tentou exprimir o ritmo de grandeza e de decadência da sociedade do seu tempo. As obras mostram-se luminosas na revelação de como a literatura é indispensável à compreensão do mundo madeirense e de como a identidade – dos insulares – depende desta capacidade de contar a vida. Os romances bentianos rompem os silêncios de uma memória negligente para instaurar a reflexão sobre uma identidade em permanente estado de incompletude.

Com base na observação directa da obra, extraímos sete aspectos qualitativos que vale a pena destacar: o texto bentiano revela a Madeira aos madeirenses e ao mundo através da literatura; a ficção e a crónica permitem o reconhecimento da mundividência madeirense transfigurada pela e na escrita; a obra literária levanta a questão da afirmação cultural ilhoa que preocupava o autor; a linguagem bentiana constitui um modelo de escrita vernácula e estilisticamente rica, na senda de um Aquilino; a sua escrita problematiza, ainda, a distinção entre a língua padrão e o português falado na

---

<sup>113</sup> Édouard GLISSANT, *La lézarde*, Paris, Seuil, 1958, p. 105.

Madeira; a narrativa contém um temário não só local como também de interesse universal e aspectos originais que merecem ser conhecidos.



### **2.1. A revelação da Madeira aos madeirenses e ao mundo através da literatura**

A obra de Horácio Bento de Gouveia apresenta uma visão panorâmica do que era a Madeira no século XX, designadamente a paisagem natural e humanizada, os principais problemas socioeconómicos e os conflitos morais, bem como a evolução das mentalidades. De entre vários méritos, os romances oferecem a vantagem de explorar os lugares cada vez mais distantes da memória madeirense. Neles, os leitores do continente e de outras paragens podem sempre descobrir certa realidade passada e muitos leitores madeirenses, tanto de ontem, como de hoje, terão razões para se sentirem, eles-próprios, lisonjeados por este reconhecimento. Muitos não imaginavam que a vida dos insulares, de que é exemplo esse falar que lhes é característico e até então estigmatizado, pudesse sequer enriquecer a língua e a cultura portuguesas.

Horácio Bento pinta vários quadros romanceados do quotidiano dos madeirenses na ilha ou espalhados pelo mundo, mas sempre a ela ligados, nos três primeiros quartéis do século XX. Para se perceber o presente, esses quadros constituem uma ótima introdução enquanto contexto histórico-social. Por exemplo, as actividades económicas que enquadram a vida dos ilhéus estão, assim, ligadas a mundos, ora extintos, como o regime de colónia e a faina dos pequenos engenhos, ora reformulados, como a indústria do bordado e a emigração, ora em franca expansão, designadamente o do vinho e o do turismo. A leitura da obra bentiana apresenta interesse para os leitores hodiernos, nomeadamente para os madeirenses, pois, entre outros aspectos, permite-lhes compreender com que fios se teceu a actual situação da Madeira e que novos problemas daí decorreram.

Nas primeiras obras, o escritor fala de um povo sofredor, que já não existe, designadamente o dos colonos (I / C, *passim*), o dos bomboteiros<sup>114</sup> (LCM, 59, 150; M, 345), os candeeiros<sup>115</sup> (C, 45), ou que perderam visibilidade, tal como o das bordadeiras (LCM, *passim*) e o dos levadeiros<sup>116</sup> (I, 142; AM, *passim*). Trata também de uma ilha que já foi, com paisagens, muitas vezes, já desaparecidas, mas que os livros souberam resguardar.

Na ficção bentiana, animam-se, por exemplo, os antigos meios de transporte, como o Elevador do Monte (LM, 98, 193; M, 193), o carreireiro que ligava a Madeira ao Porto Santo (LM, 224 e 226), a rede, o palanquim (C, 29; LM, 17) e o carro de bois com estrangeiros a deslizarem pelo Funchal (LM, 213). Tornam-se actuais, ainda, os entretenimentos, como o “belamente”<sup>117</sup> (TV, 13), a lanterna mágica que passava “vistas” nas paredes das vendas (LCM, 31) ou, já no âmbito dos costumes da freguesia da Ponta Delgada, o espectáculo das gangorras e a dramatização carnavalesca da “serra da velha”. É, ainda, possível reviver o contornar da montanha e do vale, a bordo do vapor “Gavião” ou do “Bútio”, que fizeram a ligação entre as freguesias rurais e a cidade e, mais tarde, com a abertura de estradas, o atravessar da acidentada orografia da ilha pela força dos “horários” (autocarros).

Em torno de uma problemática social e moral de primeiro plano, há evocações de *faits divers* que marcaram a história local. Nos três primeiros romances, evoca o incêndio da igreja da Ponta Delgada, em 1908. Em *Torna-viagem*, o romance da

---

<sup>114</sup> É “o homem que exercia o *bombote*”, isto é, “a venda a bordo dos vapores estrangeiros de produtos naturais da ilha ou de artigos nela manufacturados” (PESTANA 1970: 44)

<sup>115</sup> É o “rapaz que vai adiante da junta de bois que puxa o carro” (PESTANA 1970: 52)

<sup>116</sup> É “o homem que faz a distribuição das águas das levadas” (MACEDO 1939: 64)

<sup>117</sup> Também se diz “balamento”: “jogo que se pratica durante as sete semanas da Quaresma, até ao sábado da Ressurreição. Consiste em duas pessoas de qualquer idade andarem constantemente apostadas em ser cada uma delas a primeira a dizer à outra, de surpresa: *Belamente!* Aquela que, ao fim da Quaresma, o tiver conseguido maior número de vezes ganha um prémio, em geral, de amêndoas. Este jogo é mais vulgar na cidade e nalgumas vilas e é praticado com tanto entusiasmo que às vezes dá lugar a *relingas* [zangas] sérias” (PESTANA 1970: 40)

emigração madeirense, fica registado o trágico acidente de avião da TAP, em 1977<sup>118</sup>. Em *Águas Mansas*, narrativa de vida, desenrola-se a “reportagem” acerca da fiscalização apertada da produção de aguardente de cana-de-açúcar que acabou por asfixiar os engenhos de açúcar. No decorrer da história da personagem Luísa Marta, é referenciada a grande guerra e os bombardeamentos do Funchal (Dezembro de 1916 e Dezembro de 1917), por submarinos alemães (LM, 49-50). No mesmo livro de ficção, é referido o desastre da Boaventura, em que uma deslocação de terras, ocorrida em Janeiro de 1979, sepultou o carro do pároco da Ponta Delgada que transportava três paroquianos<sup>119</sup>. *Margareta* traz a menção à telenovela brasileira *Gabriela, Cravo e Canela* (M, 228), ficção televisiva, baseada num romance de Jorge Amado, que marcou a história da televisão em Portugal e a memória da geração do pós-25 de Abril. Além do mais, quem se recordará que a “Quinta Magnólia” era o “Clube Inglês” (M, 318)?

---

<sup>118</sup> Trágico episódio da História da aviação civil em Portugal que enlutou a Madeira. Numa noite de chuva torrencial, a 19 de Novembro de 1977, à terceira tentativa de aterragem, um Boeing 727 da TAP despenhou-se sobre a zona do calhau, para lá da pista, na extremidade virada para Santa Cruz. No dia seguinte, o *Diário de Notícias* do Funchal noticiava: cento e vinte e três mortos e trinta e nove feridos hospitalizados.

<sup>119</sup> Na senda do avô, o neto do “Feiticeiro do Norte” relata o trágico acontecimento em « O Temporal – Ano 1978 a 1979 » do seguinte modo, no livro *Versos* (Ed. Câmara Municipal de Santana e da Banda Escola Nossa Senhora de Fátima do Arco de S. Jorge, 1995, pp. 53-54):

“No Serrão – Boaventura  
é o ponto das partidas;  
tem a Fajã do Penedo  
que sepultou nove vidas.

No lugar assinalado,  
carro de gente esmagado  
e seu próprio condutor,  
um homem Padre formado.

No jornal de vinte e seis,  
Janeiro mês d’agonia,  
Página oito – de luto;  
Boaventura tremia,  
Pároco – Ponta Delgada  
E outra gente em companhia  
Lá ficaram sepultados,  
Debaixo da lama fria,  
Nessa Fajã do Penedo,  
De má sorte – a travessia.”

Contudo, Horácio Bento de Gouveia encontra o meio de perspectivar a sua contemporaneidade ou história recente numa ficção e não numa mera reportagem, porque, em vez de se perder na função de documentário, se eleva, pela tensão dramática, a transfigurar a realidade e a atingir uma dimensão literária. Nos recantos do quadro com estórias de vida de gente anónima, que Horácio Bento procura animar, estão os acontecimentos registados nos anais dos historiadores. Ficamos, assim, a conhecer melhor a evolução histórica dos insulanos madeirenses. A leitura da obra, como sublinha Michel Maillard: “permite a qualquer leitor [nacional ou estrangeiro] documentar-se sobre a Madeira e as suas particularidades” (MAILLARD 2002: 69).

Horácio Bento de Gouveia tinha por missão revelar – no sentido fotográfico do termo, ou seja, dar a ver – a Madeira aos madeirenses e ao mundo. Essa preocupação, aliás, recorrente na sua ficção, levou-o a enaltecer os elementos de uma autenticidade madeirense nas obras. Desse ponto de vista, a missão foi, sem sombra de dúvida, cumprida.

## 2.2. A mundivivência madeirense transfigurada pela escrita: lugares e tipos humanos

Toutes les vies sont fausses. C'est la narration qui est vive, ou vitale, ou vitalisante, ou revivifiante.

Pascal Quignard<sup>120</sup>

Ao penetrar na ficção bentiana, o leitor, quer seja madeirense, quer residente na Madeira, identifica-se facilmente com os lugares, os tipos de personagem e as situações que a memória regista. Os cenários descritivos ou situacionais fazem passar diante do leitor que experimentou viver (n)a Madeira imagens reconhecíveis ainda hoje: é a moldura natural da Ponta Delgada, com o mar à frente e o paredão da Muranha atrás; são as Lombadas, de um lado, e os Enxurros, do outro; eis, ainda, as ruas do Funchal, como a do Conde de Carvalhal, da Carreira ou de João Tavira e a Avenida do Mar. A suave orografia do Porto Santo não é esquecida, em *Luísa Marta*. Outros pormenores da paisagem são também focados ou evocados, como a espuma do mar nos calhaus, os “corredores” dos vinhedos, o serpentear das veredas, as nuvens a galgar as arestas da serra, a fragrância das matas da encosta. A etnografia ocupa um lugar assinalável através das comidas locais<sup>121</sup>, da vida no campo, dos arraiais, das crenças e lengalengas. Há imagens de marca ou ícones que identificam a ilha, tais como o mais que centenário *Diário de Notícias (passim)*, do Funchal, o *Hotel Reid's*<sup>122</sup> (TV, 236), o café *Golden Gate* (LCM, 54), o Major Reis Gomes<sup>123</sup> (LM, 172), a empresa de navegação

---

<sup>120</sup> Pascal QUIGNARD, *Les ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002, p. 170.

<sup>121</sup> Remetemos o leitor interessado nesta temática para a nossa monografia, intitulada *Comeres e Beberes Madeirenses em Horácio Bento de Gouveia*, Porto, Campo das Letras, 2005 (Col. “Autores da Madeira”).

<sup>122</sup> Hotel de referência, na cidade do Funchal, em que estanciaram personalidades de renome internacional, que abriu as portas em Novembro de 1891, sendo-lhe concedida a licença a partir de 22 de Janeiro de 1892.

<sup>123</sup> João dos Reis GOMES (n. Funchal, 5 de Janeiro de 1869; f. Funchal, 21 de Janeiro de 1950), além de Oficial do Exército, engenheiro, industrial, foi escritor e crítico literário. Em 1887, inscreveu-se na Escola Politécnica de Lisboa, no curso de Oficial de Artilharia, onde obteve as mais altas classificações. Foi professor de Ciências do Liceu do Funchal, entre 1900 e 1928, e director (além de professor) da Escola

*Cabrestante* (LM, 163, 164), o *Bazar do Povo* (LCM, 79; LM, 164), o *Sport Club Marítimo* (LCM, 153-154; M, 355), “o maço de cigarro *Mascotes*” (AM, 140). Estas marcas da cor local funcionam não como mera inventariação, mas como mola capaz de accionar a poesia do lugar, ou seja, a memória afectiva que o leitor madeirense possa ter desses mesmos lugares, valorizando antes o que a Madeira tem de duradouro, de original e de autêntico em vez de projectar um folclore “para inglês ver”.

Na verdade, a superação do regionalismo banal, misto de pitoresco e de exotismo de fachada, dá-se, para Horácio Bento de Gouveia, não só na esfera da contemplação e da descida às matrizes naturais da comunidade madeirense, como também na esfera da focalização das tensões entre o homem e o social, o homem e a natureza, o homem e o seu semelhante, quer de outras esferas, quer de outros hemisférios. Não raro, os percursos descritos chegam a constituir verdadeiros roteiros de viagem dentro do arquipélago e convidam o leitor, tanto a visitar os pontos obrigatórios, como a conhecer os lugares mais recônditos, ora para respirar o ar puro dos cumes da serra e lavar os olhos com vista panorâmica de cenários telúricos deslumbrantes, ora para apreciar a hercúlea empresa de humanização da ilha.

A entrega amorosa à paisagem e à experiência de vidas humanas reflecte-se na materialidade da linguagem, como observa Fernando Figueiredo, a respeito de *Luísa*

*Marta*:

Horácio Bento de Gouveia impõe-se por esta pulsão interior que perpassa a sua leitura daquilo que descreve [ou seja, “compreender *in loco* e o melhor possível a densidade semântica e simbólica das paisagens e dos ambientes descritos”]. Há uma espécie de vivência íntima de cada referência espacial e cronológica, que supera, porventura, a construção literária e que atinge tanto mais o leitor, quanto mais próximo este estiver do

---

Industrial e Comercial do Funchal, entre 1929 e 1939. Publicou uma vasta obra sobre a ilha da Madeira, com várias edições esgotadas. É o caso das obras de carácter histórico *A Filha de Tristão das Damas* (1ª ed. de 1909; 2ª ed. 1940) e *Guiomar Teixeira* (1ª ed. de 1912; 2ª ed. de 1914), vertida para o italiano e representada no Teatro Municipal do Funchal, em 1914, sob o título *La Figlia del Vice Ré*. O ensaio, intitulado *O Teatro e o Actor* (2ª ed., Lisboa, 1906), foi considerado manual obrigatório nos palcos portugueses e brasileiros. Dirigiu os jornais *Heraldo da Madeira*, entre 1904 e 1915, e *Diário da Madeira*, entre 1916 e 1940. Foi também o “mentor” da tertúlia literária “O Cenáculo”.

tempo e do espaço presentes em cada parágrafo do romance. (FIGUEIREDO 2002: 125-126)

Tal constatação é, do nosso ponto de vista, extensível a toda a narrativa bentiana, quando esta tem por cenário zonas da ilha.

Relativamente às personagens retratadas, a galeria é extensa. O escritor tanto apresenta figuras tradicionais, como tipos genuinamente madeirenses: o herói é, regra geral, protagonizado por um adolescente submetido a um processo de maturação (Manuel Esmeraldo, João de Freitas, Pedro Guimarães, Nuno de Meneses e Albuquerque e, de certa maneira, Luísa Marta). Essa figura remete igualmente para o tipo “estudante madeirense” do campo que descobre, num primeiro momento, a cidade, a boémia e a vida liceal no Funchal e, num segundo tempo, a vida universitária, no continente, em Lisboa ou em Coimbra (veja-se, neste caso, a personagem de Vasco, em *Margareta*). Tal assunto já inspirara o conto “Nostalgia do milho”, no livro *Redemoinho de Folhas* (1943: 70-75), de Alberto Artur Sarmiento, e o desprezioso livro de episódios farsantes, da autoria do madeirense Albino Rodrigues de Sousa, *Estudante Bargante* (1945), onde se relatam cenas da vida do estudante madeirense em Coimbra. Numa carta dirigida a Horácio Bento, datada a 26 de Julho de 1965<sup>124</sup>, o ensaísta brasileiro Agrippino Grieco descreve a avó de Pedro, em *Águas Mansas*, nos seguintes termos:

Sem cópia, sem mimetismo servil, inclui-se na galeria literária daquela tia Doroteia do Minho, imortalmente esculpida no romance de Júlio Dinis e mencionada nos versos nostálgicos e pungentes de António Nobre. (GRIECO, in LM, 286)

---

<sup>124</sup> Esse documento, pertencente ao espólio que está na posse da viúva, D. Amélia Miranda Bento de Gouveia, esteve patente ao público na Exposição organizada pela DRAC em Novembro de 2001, no salão nobre do Teatro Municipal Baltazar Dias, aquando da comemoração do centenário do nascimento do escritor madeirense. Em todo o caso, vem também – e parcialmente – transcrito no corpo do texto em *Luísa Marta*, na vertente autobiográfica do romance.

Em *Ilhéus/Canga*, o leitor trava conhecimento com o “vilhão” digno como o João Miséria, com o bonacheirão padre Casimiro, com os gananciosos e desumanos senhorios nas pessoas de Luís da Feiteira e Custódio Filipe, com o desprezível “feitor” Pedro que zela pelos interesses do patrão, humilhando os colonos.

A personagem do emigrante é transversal a toda a obra e declina-se em vários tipos desde o Manulinho, de *Lágrimas Correndo Mundo*, que foi para a África do Sul, ao pai da protagonista do conto “Ana Maria”, emigrante na Venezuela, passando pelas personagens de *Torna-viagem*, ora vigarista ou sensual, ora sério ou bem sucedido. Em *Águas Mansas*, são de referir as três simpáticas figuras de comentadores da vida aldeã da freguesia, todos eles emigrantes que tiveram sucesso no estrangeiro e que voltaram à terra natal: o americano, da Eduardinha, o Anjo de Demerara e o Faustino brasileiro. Como observa Helena Rebelo, o “torna-viagem” será, para o escritor madeirense, quase sempre “uma figura de respeito porque ousou desafiar o próprio destino, indo contra a corrente, como [o próprio] sugere [...] quando faz referência à água da ribeira que corre, inevitavelmente, em direcção ao mar” (REBELO 2000: 62).

O leitor reconhece, ainda, a “bilhardeira” (coscuvilheira) na prima Teodora, em *Águas Mansas* (AM, 91), e a imprudente e despreocupada “bordadeira” Maria da Luz, em *Lágrimas Correndo Mundo*. Convém não esquecer a rapariga prendada, dedicada e virtuosa<sup>125</sup> que sabe esperar para casar com o rapaz merecedor da sua afeição, qual

---

<sup>125</sup> O tópico da jovem mulher madeirense, discreta e virtuosa, tem longa tradição nas Letras afectas à Madeira. Terá origem no famoso relato que ficou conhecido pela designação de «o rapto de Isabel de Abreu» contada pela primeira vez, em letra de forma, pelo jesuíta e historiador de origem açoriana, Gaspar Frutuoso, em *Saudades da Terra*, no século XVI: “[na boda de D. Isabel de Abreu e António Gonçalves da Câmara] onde se gastaram ricos e esquisitos manjares de toda a sorte, como os sabem fazer as delicadas mulheres da ilha da Madeira que, além de serem muito bem assombradas, mui fermosas e discretas e virtuosas, são extremadas na perfeição deles e em todas as invenções de ricas cousas que fazem, não tão-somente em pano com polidos labores, mas também em açúcar com delicadas frutas» (citado no *Elucidário Madeirense*, s.v. “Abreu,. D. Isabel de”; modernizámos a ortografia do excerto). Para conhecer melhor os contornos desta curiosa história de amor, de raiz madeirense, remetemos o leitor para Ferreira de Castro que a ela se refere, resumindo-a em traços largos, no capítulo VI de *Eternidade* (1989: 94-96; 1ª ed. 1933), para Horácio Bento de Gouveia que dela faz uma bela síntese na crónica intitulada “Da História da Madeira: Amor desvairado” (Cf. *Canhenhos da Ilha*, 1966: 113-118) e para



Ângela de *Lágrimas Correndo Mundo* ou Maria Germana do romance *Margareta*. Estas raparigas ajuizadas anunciam outro tipo feminino muito presente nos últimos romances, ou seja, “a mulher, mãe de seus filhos, honesta, virtuosa, sem outras preocupações de vida social do que viver para o marido, só para ele, numa renúncia a tudo que fosse festa mundana” (LM, 187). São elas a Inês Freitas de *Torna-viagem* e a D. Leonor de Meneses e Albuquerque, “senhora virtuosa da sociedade funchalense” (M, 63), em *Margareta*, e, em certa medida, a Dona Clotilde, a madrinha de Luísa Marta, se bem que no dia em que descobre a relação extraconjugal do marido, profundamente magoada, decide abandonar o lar e voltar à casa dos antepassados no Porto Santo. Há, por sua vez, um grau de parentesco entre a Cármen, do romance *Margareta*, e a Dona Clotilde, por ambas desempenharem papéis muito semelhantes e por se despedirem do respectivo marido através de uma carta reproduzida em extenso.

Existe, também, o renque das personagens femininas que são vítimas de um código social rígido em vigor na ilha: Emília e Clara, do conto “Alma Negra”, Ana Maria, que dá o nome à breve narrativa que anima, Constança, do romance *Águas Mansas* e Luísa Marta, do livro epónimo, são todas elas raparigas, de elevado esteio moral, marcadas por um namoro que não deu certo e, conseqüentemente, as votou ao celibato. Todas elas remetem para a figura da velha menina<sup>126</sup> sem idade, solteirona, que

---

João França (1909-1996) que pretendeu dar a este episódio histórico uma dimensão literária de fôlego no romance *António e Isabel do Arco da Calheta* (1985), de sabor naturalista, ao reduzir o enfoque sobre a historicidade em proveito da vida privada das personagens.

<sup>126</sup> Edmundo de Bettencourt evoca essa condição de mulher num poema, mas é no romance *O Último Cais*, de Helena Marques, que se apresenta a melhor definição: “As velhas meninas fazem parte de todas as famílias, são tão inevitáveis, indispensáveis e estimadas como as velhas criadas. Têm mãos hábeis ou congénita preguiça, mentes atentas e vivas ou uma irremediável indiferença pela vida que decorre à sua volta mas de que quase não fazem parte. Partirão antes do jantar, recusando delicadamente o delicado convite, sairão com a sua única criada, tão velha ou sem idade como elas próprias e, no dia seguinte ou dois dias depois, baterão à porta de outros parentes próximos ou distantes, acompanharão uma prima ao médico, à modista ou às compras e, silenciando a educação cristã e os ensinamentos de caridade ouvidos na infância, comentarão os últimos boatos da cidade, desfazendo reputações ou erigindo novos modelos de virtude, de beleza ou de espírito. / As velhas meninas, como as velhas criadas, ocupam nas famílias o papel que os coros representavam nas tragédias gregas: não fazem parte da história mas, sem elas, a

ficou para tia, algumas prontas a dizer uma sabedoria acumulada ao longo dos anos, as outras entregues ao silêncio e à solidão que aceitam, às claras, mas que as remói por dentro.

Relativamente aos tipos modernos, destaca-se o *self made man* que à força de trabalho honesto, determinação e sentido apurado para o negócio consegue tornar-se um empresário bem sucedido, tais como o João, de *Lágrimas Correndo Mundo*, e o Francisco, em *Torna-viagem*, curiosamente ambos de apelido homónimo – Freitas. O sucesso económico deve-se muito à sorte que os fez encontrar o funcionário ou o empregado trabalhador, sério e construtor da fortuna do patrão, como o Leonel, o negro de olhos achinesados (TV, 107), e o Ratazana, em *Torna-viagem*, ou o bomboteiro Elias, em *Lágrimas Correndo Mundo*.

Sinais dos tempos mais recentes, no desfile, surge a “estrangeira” nórdica (também muito presente nos romances do escritor madeirense Carlos Martins), bonita, culta, mas desligada dos valores familiares característicos dos costumes das gentes do sul, que se apaixona por um Madeirense e pela Madeira, como em *Margareta*; entra, também, em cena a jovem camponesa que não aceita a sua condição e que vai para a cidade com o intuito de tirar um curso de professora, paradigma da emancipação feminina. É o caso de Ana Maria, a do conto epónimo, e o da Luísa Marta, a que deu o título ao romance póstumo bentiano. Se é o mesmo ímpeto que as lança para a cidade, os percursos são bastantes distintos devido ao estilo de vida por que aspiram. Contudo, ambas conhecerão o mesmo fim: o celibato. Deixar o mundo a que se pertence por outro

---

história não teria eco, nem fundo, nem força. E ninguém ignora, nem esquecem, que assim é. Por isso, e independentemente de serem ricas ou pobres, simpáticas ou desagradáveis, as velhas meninas são recebidas com gentileza, o seu lugar está sempre pronto à mesa, os criados servem-nas com solicitude, as crianças tratam-nas com respeito, as velhas meninas nunca estão a mais. E se o seu coração e o seu corpo sofrem, por vezes cruelmente, a privação de um marido, de filhos, de uma família bem próxima e bem sua, a resignação acaba por prevalecer e um sorriso corajoso, que passa de suave a azedo consoante a disposição ou a companhia, consegue esconder a penosa solidão da sua existência vazia.” (MARQUES 1993: 62-63)

que se conquista tem o seu preço. Para a mulher, o preço é ainda mais elevado no contexto de uma sociedade em que predomina a vontade masculina.

Neste aspecto, falta ainda referir o tipo do jovem de boas famílias, qual Vasco, em *Margareta* (1980), boémio, estroina e irresponsável, que “faz tempo” nos cafés e gosta de passear de automóvel, por vezes ébrio, a alta velocidade, à imagem e semelhança do Élvio Montenobre, protagonista do romance *O Grande Amor da Irmã Elsa* (1980), de Carlos Martins, a quem também sucede um grave acidente de viação.

Algumas personagens saem da costela de figuras que a Literatura Universal consagrou: o par Luísa Marta e Domingalhos faz lembrar o mítico casal Quasimodo e Esmeralda de *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo. O desvairo trágico provocado por uma crise de ciúmes de que é vítima o pescador João Parreira, em “Não foi o mar que o matou!”, evoca, em traços largos, o argumento da tragédia *Otelo* de Shakespeare. A odisseia de Artur, do romance *Torna-viagem*, e o regresso a casa para junto da mulher envelhecida remete para o exemplo de Ulisses, de Homero, embora numa versão cujo protagonista se veste de anti-herói, como o de James Joyce.

Em suma, a dialéctica do enredo não se processa apenas mediante a análise das fracturas psíquicas, nem dos conflitos de interesse, nem tão-só pela *mimese* de grupos e tipos locais: faz-se pela interacção assídua da personagem com um todo natural-cultural omnipresente: a Madeira. Não há dúvida de que, como frisa Alberto Figueira Gomes, “a obra de Horácio Bento aparece como a que mais legitimamente afirma a existência do romance madeirense com figuras retintamente nascidas do conflito e clima locais” (GOMES 1980).

### 2.3. A questão da afirmação da identidade cultural

Só a cultura nos permite preservar a identidade, identidade que dá a dignidade, dignidade que dá o respeito pelo próximo. Não há identidade sem respeito pelo próximo – que começa no respeito por nós próprios.

Manoel de Oliveira<sup>127</sup>

Defensor de um nacionalismo literário, Horácio Bento de Gouveia faz questão de mencionar textos potencialmente matriciais de uma cultura original madeirense, citando, quer obras eruditas, tal como *As Saudades da Terra* de Gaspar Frutuoso (C, 112), quer a literatura oral insular com os “romanceiros populares tradicionais” (C, 62 e 226) ou as liturgias da Igreja, as cantilenas de romarias e arraiais, bem como as trovas do Feiticeiro do Norte (Manuel Gonçalves), citadas em *Águas Mansas* (AM, 143). O recurso da “escrita da oralidade” de falantes do povo madeirense também vai reforçar esse propósito, como repara João David Pinto Correia, em “Tradição, “cultura de massa” e novos contextos culturais: desaparecimento ou persistência da Literatura Oral Tradicional?”:

A “escrita da oralidade” comporta, pois, em primeiro lugar, essa etapa fundamental que é a conservação por transcrição das composições que circulam na tradição. No entanto, outra etapa não tem sido despicienda: o aproveitamento pela Literatura Erudita ou Institucionalizada, pela paráfrase, pela reescrita ou tão-só pela citação ou mesmo alusão às composições da Literatura Oral Tradicional. (CORREIA 2004: 4)

Como jornalista, Bento de Gouveia nunca deixou, aliás, de homenagear os grandes vultos das letras madeirenses, entre eles, Elmano Vieira, Albino de Menezes ou Armando Pinto Correia. Esteve sempre atento, ao longo da vida, ao desenvolvimento e à difusão da criação literária de origem madeirense. Com efeito, dá regularmente conta, nos artigos, dos acontecimentos literários na ilha. Veja-se, a título de exemplo, os

---

<sup>127</sup> Manoel de OLIVEIRA, em entrevista a *Visão*, 03-II-2005, p.19.

*Versos do Feiticeiro do Norte*, coligidos por Alberto Figueira Gomes<sup>128</sup>, os romances *Sino Rachado*, de Ricardo Jardim<sup>129</sup> e *O Tempo e a Ilha*, de João França<sup>130</sup>; o livro de contos *As Ondas e o Vale*, de Carlos Cristóvão; os livros de poesia de Baptista Santos<sup>131</sup>, Bernardete Falcão<sup>132</sup>, João Brito Câmara<sup>133</sup>, Irene Lucília<sup>134</sup>, A. J. Vieira de Freitas<sup>135</sup> e a revista *Ilha 2*<sup>136</sup>.

Embora entendesse, nos últimos anos de vida, não haver obra de monta que colocasse as letras insulares da Madeira no cânone da literatura nacional, o certo é que a postura e os escritos de Horácio Bento apontam para o desejo de uma afirmação cultural, de uma autonomia literária dentro do nunca renegado sistema literário português, que tem suscitado algum debate desde então. Nos títulos da sua cronística, não é raro constituir tema do dia substantivos, como “literatura”, “bibliografia”, “poesia”, “escritor”, “casa”, que, muitas vezes, vêm apodados do adjectivo “madeirense”; noções como “regionalismo”, “História da Madeira”, os “madeirenses”, a “Madeira, passado e presente”. A confirmar tal asserção está a dedicatória manuscrita que Horácio Bento de Gouveia fez à Senhora D. Amélia, sua esposa, em Setembro de 1976, ao escrever, no exemplar de *Canga* que lhe ofereceu, o que se segue: “este livro, objecto de controvérsia, é fundamentalmente incontroverso. Eis por que jamais será esquecido da literatura madeirense de hoje e de sempre.”

É claro que no rol dos nomes ilustres que se lhe afiguram incontornáveis, no referido quadro literário, consta igualmente o dele: a figura do professor, que surge no

---

<sup>128</sup> Ver “*Versos do Feiticeiro do Norte*”, *Voz da Madeira*, Funchal, 04-VII-1959.

<sup>129</sup> Ver “*Crítica literária – Sino Rachado*”, *Voz da Madeira*, Funchal, 26-IX-1953.

<sup>130</sup> Ver “*A Ilha e o Tempo – Belo romance madeirense de João França*”, *Diário de Notícias*, do Funchal, 29-V-1972.

<sup>131</sup> Ver, por exemplo, “*Poesia de Baptista: Murmúrios da Azenha*”, *Diário de Notícias* do Funchal, 17-XII-1961 e “*Bibliografia Madeirense: Murmúrios da Azenha de Baptista Santos*”, *Eco do Funchal*, 24-XII-1961.

<sup>132</sup> Ver “*Um livro de Bernardete Falcão*”, *Diário de Notícias*, do Funchal, 14-XII-1963.

<sup>133</sup> Ver “*Poesias Completas de João Brito Câmara*”, *Diário de Notícias*, do Funchal, 04-II-1968.

<sup>134</sup> Ver “*Os poemas de Irene Lucília*”, *Diário de Notícias*, do Funchal, 14-I-1970.

<sup>135</sup> Ver “*A poesia de A. J. Vieira de Freitas*”, *Diário de Notícias*, do Funchal, 29-VIII-1971.

<sup>136</sup> Ver “*Poesia madeirense – estreia da Ilha*”, *Diário de Notícias*, do Funchal, 27-I-1980.

final do romance *Lágrimas Correndo Mundo*, com quem o protagonista João de Freitas simpatiza e que admira, tem muito do perfil do autor empírico. Em *Margareta*, Horácio Bento de Gouveia vai mais longe e parece assumir a condição de vulto importante na esfera cultural insular, referindo de modo explícito uma obra sua: “Estendeu-se numa preguiçeira e abriu o romance *Águas Mansas* de um seu antigo professor” (M, 60). Esta circunstância vem reforçar a ideia de que a afirmação da identidade não é somente um estado típico de uma determinada cultura, mas sobretudo uma dramatização dos seus relacionamentos com o mundo. A título de curiosidade, vale a pena referir que Horácio Bento de Gouveia não terá sido o primeiro a recorrer a esse processo de afirmação cultural através da própria obra. O escritor Carlos Martins projecta nos romances a figura recorrente do escritor madeirense Marco Carlos, duplo e porta-voz do autor empírico. Dado o estatuto de vulto importante na micro-sociedade madeirense, é natural que o escritor originário da Ponta Delgada assuma o papel de marco na construção de uma identidade literária regional.

Em suma, Horácio Bento de Gouveia reivindica a afirmação cultural, cuja postura passa por não depender inteiramente de outras instâncias modelares/tutelares que ensinam o que pensar e como criar, por valorizar o considerável acervo literário e histórico existente, sem deixar, contudo, de se pautar por uma atitude dialogante, franca e aberta, com outras identidades culturais e com o mundo, como indica a menção “pela ilha e pelo mundo”, patente na contracapa de *Alma Negra e Outras Almas*. Horácio Bento tenta, sobretudo, historicizar e narrar o passado recente, regionalizar-se na focalização de tipos humanos, diferenciando-se pelos temas, pela realidade cultural e linguística. Não procura posicionar-se contra o resto do Mundo, mas estabelecer um diálogo com ele. O que recusa é a perda de identidade a que um certo cosmopolitismo desenfreado pode conduzir. À luz do que se acaba de dizer, será fácil situar o escritor no

mapa virtual que Walnice Nogueira Galvão apresenta em “algumas reflexões sobre regionalismo e nacionalismo” que passamos a enunciar:

Se o pólo localista/regionalista/nacionalista oferece um aspecto democrático de reivindicação do direito à diferença, ele também tem outra face, que é chauvinista, xenófoba, racista e intolerante. E se o pólo universalista/cosmopolita/internacionalista abre o risco do imperialismo cultural, da perda da identidade e da homogeneização, ele igualmente tem outra face, que propõe, também democraticamente, o pluralismo, os ideais ilustrados, a defesa da arte e do saber desinteressados. (GALVÃO 1997: 204)

Em todo o caso, cremos ser este raciocínio um ótimo ponto de partida para abordar a questão da afirmação cultural em contexto regional ou nacional. Se se olhar para o conjunto da obra bentiana, sem perder de vista o contexto epocal em que foi gradualmente produzida, chega-se à conclusão de que o escritor, reivindicador do direito à diferença e à afirmação da identidade, mas defensor da “arte e do saber desinteressados”, consegue equacionar uma solução de compromisso e de equilíbrio.

#### 2.4. A língua padrão vs. o português da Madeira

As diferenças de sotaque não criam problema algum,  
pois cada sotaque tem a sua beleza.

Sophia de Mello Breyner Andresen<sup>137</sup>

No artigo “Acerca da Festa / do Natal nas crónicas de Horácio Bento de Gouveia”, João David Pinto Correia chama a atenção para o importante tema da relação do português falado na Madeira com a língua padrão na cronística bentiana (2002: 138), extensível, naturalmente, à obra de ficção. Tal assunto já mereceu a análise pormenorizada de Maria Elisete Almeida, em dois trabalhos de síntese (1999, 2002), cujas apreciações merecem ser, pontualmente, revistas ou completadas.

A questão do aproveitamento de um falar regional<sup>138</sup> comporta três incidências que se repercutem significativamente na economia global da obra: o valor estilístico, que veremos mais amiúde no ponto seguinte, o factor identitário e o vector linguístico como expressão do poder e do prestígio social.

---

<sup>137</sup> *Primeiro Livro de Poesia – Poemas em língua portuguesa para a infância e a adolescência*, selecção e posfácio de Sophia de Mello Breyner ANDRESEN, com ilustrações de Júlio Resende, Caminho, Lisboa, 8ª ed., 2003, p. 186.

<sup>138</sup> A presente exposição teve como estudos de apoio: *Linguagem Regional e Linguagem Popular no Romance Regionalista Português*, de Evelina VERDELHO (Lisboa, INIC – CLUL, 1982), apontamentos tirados sobre a leitura do texto da conferência de Lindley Cintra intitulada “Os Dialectos da Ilha da Madeira no Quadro Geral dos Dialectos Galego-Portugueses” e apresentada no “Congresso de Cultura Madeirense” em 1990, “Recensão crítica: Francis Millet Rogers – *Insular Portuguese Pronunciation: Madeira*, sep. do vol. XIV, nº 3, de Julho de 1946, pp. 235-253, da *Hispanic Review*, Filadélfia (E.U.A.)” por Eduardo Antonino PESTANA, em *Ilha da Madeira, II – Estudos Madeirenses* (Edição Câmara Municipal do Funchal, 1970: 129-135), *O Falar de S. Vicente – Descrição do Sistema Vocálico*, de Paula FREITAS (Câmara Municipal de São Vicente, 1994), e, de Maria Elisete ALMEIDA, os seguintes trabalhos: “Particularidades dos falares madeirenses na obra de Horácio Bento de Gouveia” (*Colectânea de Conferências*, Madeira, Casa-museu Dr. Horácio Bento de Gouveia, 1999, pp. 57-81) e “Antiguidade e Modernidade na Linguagem de Horácio Bento de Gouveia” (*Islenha*, nº 30, SRTC/DRAC, Jan.-Jun. 2002, pp. 16-24). Foram-nos igualmente muito úteis as indicações da linguísta Helena REBELO, da Universidade da Madeira, que em boa hora consultámos, até porque estudou de perto a problemática da escrita de pronúncias e dialectalismos. A referida linguísta, em “O Falar de Porto Santo na Escrita de Francisco de Freitas Branco”, lembra que as tentativas de transcrição da linguagem falada comportam problemas teóricos, como: “o das relações entre a escrita e a oralidade, entre os grafemas e os sons, [...], o da primazia de um nível de língua sobre outro, o das relações entre as chamadas língua culta e língua popular, [...]” (in *Livro de Comunicações do Colóquio “Escritas do Rio Atlântico”*, Dep<sup>10</sup>. de Cultura da Câmara Municipal do Funchal, 2002: 53). Da mesma autora, v. também “A escrita do falar do arquipélago da Madeira em textos do século XX. Quatro propostas”, em *Actas do VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Santiago de Compostela (no prelo).



Em termos artísticos, a linguagem regional madeirense<sup>139</sup> – ou “dialectos”, no plural, de acordo com a conclusão a que chegou Lindley Cintra num texto de conferência inédito, intitulado “Os Dialectos da Ilha da Madeira no Quadro Geral dos Dialectos Galego-Portugueses”<sup>140</sup> – vai, naturalmente, enriquecer a paleta de materiais expressivos. Ao explorar o arcaísmo e o regionalismo, Horácio Bento, por um lado, procura adequar melhor o discurso à verdade histórica e social da personagem no intuito de informar, dar a conhecer o falar da sua terra, revivendo-o, num tempo em que as ilhas eram, por assim dizer, “desconhecidas”, na expressão consagrada de Raul Brandão; pelo outro, elabora novas soluções semânticas e formais no exercício da linguagem literária, criando um idiolecto literário capaz de representar a cultura madeirense, de dar expressão à “madeiridade”, isto é, à condição do ser ilhéu, à insularidade historicamente assumida pelos madeirenses, com o empenho de quem pretende desenvolver o conhecimento do arquipélago.

Do ponto de vista linguístico, a variação a que uma língua está sujeita leva-nos a reflectir sobre as particularidades linguísticas referentes ao lugar a que um indivíduo pertence, porque isso é parte estruturante da identidade do seu ser e diz muito acerca da posição que ocupa, quer no espaço linguístico, quer na escala social. Pois, como lembra Mário Vilela<sup>141</sup>, em *Metáforas do Nosso Tempo*:

Temos, por um lado, a afirmação “patriótica” de que a “pátria da língua” se exercita e se pratica no “falar correctamente” e, por outro lado, a afirmação “humana de que é apenas

---

<sup>139</sup> Não pretendemos aqui entrar na discussão que levou Paiva Boléo a considerar inexacta a designação de “dialecto”, usada por J. Leite de Vasconcelos ao referir-se às diferenças linguísticas existentes em Portugal, e propor a de “falares” (por ex., o falar minhoto, beirão, algarvio), reservando a primeira apenas para o riodonorês, o quadramilês e o mirandês, onde as diferenças são mais significativas (Cf. M. Paiva BOLÉO, “Unidade e Variedade da Língua Portuguesa”, separata da *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, tomo XX, 2ª série, nº 1, 1954, p. 22.). Entendemos o termo “dialecto” em sentido lato, e empregaremos “falar”, “dialecto” e “variedade regional” como se fossem sinónimos.

<sup>140</sup> Esse texto foi lido publicamente por João David Pinto Correia, “na impossibilidade de o autor estar presente na sessão”, no “Congresso de Cultura Madeirense”, no dia 28 de Dezembro de 1990. Cf. Nota Prévia de João David Pinto Correia a estudo intitulado *O Falar de S. Vicente – Descrição do Sistema Vocálico*, de Paula FREITAS, Câmara Municipal de São Vicente, 1994, p. 8.

<sup>141</sup> Cf. Mário VILELA, “O Ensino da Língua na encruzilhada das normas”, em *Metáforas do Nosso Tempo*, Coimbra, Almedina, 2002.

com a palavra que o homem se posiciona no mundo e se afirma como pessoa, finalmente, a afirmação pragmática de que é necessário encontrar a palavra certa para as diversas situações comunicativas. [...] / Há neste conjunto de posições dois aspectos essenciais: o primeiro aspecto é o que podemos designar como a mapeação da realidade através da língua, seja através do mapa lexical e do roteiro mental da nossa categorização da realidade, seja através da carteação dos figurinos configuradores dos nossos mitos colectivos. O segundo aspecto é já mais problemático e exige uma integração de dados bem mais complexos. (VILELA 2002: 304)

Esta tomada de consciência leva a questionar a relação de forças que pode haver entre os que impõem a norma e os que têm que se adaptar a ela para poder lutar, de armas iguais às de terceiros, contra as vicissitudes escolares, jurídicas ou administrativas no meio social. Na verdade, a obra bentiana, como todo o romance regionalista, problematiza o que acabámos de expor, em torno dos seguintes aspectos: marca identitária, situações de comunicação verbal, relações e tensões sociais, o uso de linguagem regional e popular como recurso literário.

As marcas fonéticas, morfológicas, sintácticas e lexicais que caracterizam o falar das personagens populares indicam, claramente, a tentativa, por parte do autor, em sugerir, sem nunca cair na tentação de ser por demais demonstrativo, um falar da costa norte, o da zona da Ponta Delgada<sup>142</sup>, característico dos falantes não instruídos. Seguem, então, alguns dos traços mais significativos, de acordo com a obra bentiana, que funde linguagem popular e linguagem regional.

Além das habituais particularidades fonéticas da linguagem popular, tais como a atracção (“auga” por água, “Antóino” por António), a epêntese do *-b-* (“cambra” por câmara), a metátese (“galatrixa” por lagartixa, “prove” em vez de pobre), a interservação (“Gracês” por Garcês), a síncope (“xicra” por xícara) e a adição de sons (“leises” por leis, “tracises” por tracis), dados como traços gerais do português popular ou rústico, são igualmente visíveis, na escrita bentiana, as persistências arcaicas. Tal é o caso da

---

<sup>142</sup> A crónica bentiana intitulada “Respigos de Fonética no Linguajar da Gente — Freguesia da Ponta Delgada” publicada no *Diário de Notícias* do Funchal, na sua edição de 7-II-1960, vem confirmar o que acabámos de adiantar. (v., por ex., CN, 59-62)

prótese do *a-*, coexistindo normalmente as duas formas (subir / assubir, assuocer / suocer, prantar / aprantar) e o da aférese de *d-* (espedir / despedir, esbulhar / desbulhar). São de referir também a desnasalização e a redução do ditongo final *-em* presente em vocábulos como “home” (homem) e de vocábulos terminados em *-agem*: “viage” (viagem). Assinale-se a síncope de *-m-* e nasalização do *u* em “ũa” e “algũa”, bem como a conservação de *l-* original de “los” / “las” em determinados contextos, a exemplo de: “Dali a bocado todo los três pássaro c’os barris às costas” (AM, 68). Comuns a outros dialectos do português, encontrámos algumas ocorrências da chamada “troca do *v* pelo *b*”.

Ainda no âmbito das formas de feição arcaica, apresentam-se vários fenómenos. Nas desinências verbais *-am*, que ocorrem na terceira pessoa do presente e, com mais frequência, no imperfeito e no perfeito, dão-se uma desnasalização e uma redução: “espio” (espiam), “viero” (vieram). Vale a pena frisar que, neste caso, a terminação do perfeito é, etimologicamente, legítima: “unt” ter-se-ia transformado em “om” que, por sua vez, se desnasalizou (v.g. “lauda(ve)runt > louvarom > louvaro). O romance *Canga* dá-nos um exemplo disso: “Ui fiscales dos ingenhos nunca mais verom” (C, 189). A desinência que surge no presente, em verbos regulares, será de formação analógica. É fenómeno que ocorre em vários dialectos brasileiros ou açorianos ou de países africanos de expressão portuguesa, como no exemplo de *Macandumba* de José Luandino Vieira: “Onde que o Mangololo interrompeu-lhe logo-logo: como é ele ia oferecer jogo a um acabado daqueles, onde que ia embora encontrar o dinheiro para lhe pagar, nem que era vigésimo de aproximação só? Ele, José Lamba, que ia vender um bilhete premiado num batujuca daqueles, conhecido e reconhecido morando na casa leia da mulher do outro?” (2005: 59), ou então, no exemplo tirado de *Mau Tempo no Canal* de Vitorino Nemésio: “Na dospensa da Criação Velha ainda lá stão duas que servim na mordemia, que me nã

déixum mintir” (7ª ed., 1994: 119). Em sílaba fechada por <r> nas palavras oxítonas, ocorrem <á> ou <é> ou <ê> sem a vibrante, com ligeiro prolongamento da vogal, como nalguns falares dos Açores e do Brasil: “A Luísa qué sê mai do que é” (LM, 46) e “A casa dos Curados arranjá vimes” (TV, 14). Sucede ainda a monotongação do ditongo *eu* (fechado) que se identifica com <ê> fechado: “ê” (eu), “tê” (teu). O mesmo se verifica em S. Miguel e no Alentejo. Dão-se mudanças de timbre: em > im e om > um: “imprestei-lhe” (emprestei-lhe); “cum” (com), “acunteceu” (aconteceu), “vuntade” (vontade). Estas substituições, em contexto idêntico ao das formas distinguidas, têm sido observadas em várias regiões do continente. O timbre presente no grafema <u>, em sílaba átona, substitui *o* em “uvir” (ouvir) e o timbre <i> ocorre em sílaba pós-acentuada final, em palavras de diferentes categorias morfológicas, normalmente grafadas <os>, quando a palavra seguinte é iniciada por consoante: “– Eu e o Josia vami dando o nosso dia fora...” (C, 146) (vamos); “nossi” (nossos); “tanti” (tantos). Segue-se o fenómeno que aponta para uma evolução original, ignorada nos dialectos do continente, traço que se pode considerar geral em toda a ilha, é o da ditongação de <o> antes de <a> em <aua>: “– Baua rapariga é ela!” (TV, 13).

Ocorrem no texto bentiano algumas especificidades que estudos linguísticos, nomeadamente aqueles em que Lindley Cintra se baseou no trabalho já referido, registaram como sendo características de áreas mais limitadas da Madeira. Dá-se a transformação do ditongo final <ou> em <ua> que ocorre muitas vezes na desinência verbal da primeira pessoa do presente do indicativo dos verbos “ser”, “ir” e “estar”, a exemplo de “sua” (sou) e “vua” (vou), bem como na da terceira pessoa do pretérito perfeito dos verbos em *-ar*: “Mas a filha caminhua pa’u Brasil, casua e tá milionaira” (LM, 19). Regista-se a ditongação do <é> aberto em <ia>, como nos exemplos: “ia” (é),

“auga-pia” (água-pé) “cafia” (café). Segundo Deolinda Bela de Macedo<sup>143</sup>, os dois casos que acabámos de apresentar produziam-se predominantemente nas freguesias do Norte da ilha.

O <s> implosivo – ou seja, em posição final de sílaba – do português padrão, com valor de palatal, transforma-se em [i], quando posicionado antes de consoante não labial ou não gutural. O mesmo <s>, em final de sílaba e precedido de semivogal [j], deixa de ser pronunciado, constituindo-se o ditongo [aj]. Assim sucede com o advérbio de quantidade *mai* (mais) e o de lugar *atrai* (atrás), com a locução “*ai vezes*” (às vezes) e com as formas verbais de 3ª pessoa do presente do indicativo dos verbos “haver” e “fazer”: “Se eles são ricos, isso a mim nã fai minga” (TV, 13); “A Luísa qué sê mai do que é” (LM, 46). Não muito frequente é a forma *rapai* que alterna com o substantivo “rapaz”, nas mesmas posições referidas para as formas verbais. Sucede o mesmo com o ditongo grafado <ui>, quando surge em artigo definido, em contracção de preposição e artigo: “coida dui nossi filhos” e com o ditongo grafado <ei>, quando surge na contracção de preposição e artigo, em adjectivo e, ainda, na adversativa *mas*, como exemplificamos: “– Arturo, vai te divertindo nei festas doutrei freguesias com outrei raparigas” (TV, 13); “– Era bom, era... mei nã pode ser” (C, 69)”. Adianta Eduardo Antonino Pestana que é “fenómeno que se verifica em todas as camadas sociais de todas as povoações da ilha” (PESTANA 1970: 130). Tal não sucede nas falas das personagens bentianas em posição dominante, o que mostra bem o processo algo artificial e tendencioso desse recurso. Nesse tempo (sê-lo-á ainda?), o modo de falar de cada concelho ou freguesia era, ao que parece, como bilhete de identidade que indicava a origem geográfica do falante. Em *Torna-viagem*, Horácio Bento ilustra esse

---

<sup>143</sup> Cf. *Subsídio para o Estudo do Dialecto Madeirense*, Dissertação para o exame de Licenciatura por Deolinda Bela de MACEDO, Lisboa, Junho de 1939, pp. 8 e 9. [dactiloscrito]

conhecimento empírico no diálogo seguinte: “– Donde ia? / – Pela fala não ia da Boaventura. / – Deve de ser dui lados do Arco! – obtemperou a Inês” (TV, 27).

Confrontemos outras tentativas de registo dos falares da ilha distintas das que Horácio Bento costuma assinalar. Por exemplo, no conto “O Homem Que Comia Névoa” (1964), Ernesto Leal insiste em particularidades fonéticas que parece situar algures no interior montanhoso da ilha (em imaginário lugar inspirado na topografia e toponímia do Curral das Freiras, da Penha de Águia e de Santana)<sup>144</sup>: “– Aqueilho é o filho da Rosaria?” e “– Amecês já sabem que vão abrir camuinho para a camionete de horário vuir até à venda do Jordão?”. No excerto transcrito, o contista sublinha a forma como se pronuncia a vogal <i> e a influência que tem sobre as consoantes vizinhas. De facto, o <i> tónico é transformado num som velarizado, entre o <e> de “metade” e o <a> de “para” e esse mesmo <i> vem a palatalizar a consoante lateral que o acompanha, como indicia a ocorrência de “Aqueilho” por “aquilo”. Outras vezes, o <i> ditonga em <ui> e ouve-se “camuinho” por “caminho”, à semelhança do que também notaram Luiza Helena Clode e José Victor Adragão, em *Madeira*<sup>145</sup>, ao registarem “voínho” por “vinho”. Numa “crónica literária”, Francisco de Freitas Branco apresenta o falar portosantense como segue: “Ê tanho esta ideia comeio [...]. Ê nam gosto de sêre rigorosa e o poema, às vezes, a gente dá um bocadeinho de rigôre no poema; e ao mesmo tempo dá-se aquele rigôre e ao mesmo tempo a gente aleveia” (BRANCO 1995: 270). São observáveis os seguintes traços fonéticos: a síncope de -g- em contexto intervocálico

---

<sup>144</sup> Apesar de explanar uma geografia com toponímia fantasiosa, um conjunto de referências inseridas na descrição evoca a zona do Curral das Freiras: “Dentro dos caixões que esperam vez, o Pica-Malhetes seca castanhas. Quem for por negócio a casa do Pica-Malhetes, ou compra castanhas, ou compra caixão, ou compra as duas coisas. Partindo lá de baixo, do fundo da cratera extinta, onde a aldeia nunca vê o sol e onde mora gente extraordinariamente forte de nevoeiro em nevoeiro, de parreira em parreira, vai-se sucessivamente apanhando mais sol, um pouco mais de sol, ao redor do dia. Quer no Curral do Inhame, a aldeia fundeira, quer na Portela das Mantas ou na Cancela das Agulhas, as duas povoações cimeiras, sitas a leste e a oeste da bocarra verde que foi vulcão, a névoa iça-se ou descai ou ondula em dança leve e garrida por entre avenca, musgo e feto.” (LEAL 1964: 68).

<sup>145</sup> Cf. *Madeira*, de Luiza Helena CLODE e José Victor ADRAGÃO, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp.196-197.

(fenómeno raro no continente, registado apenas em Idanha-a-Nova, de acordo com Lindley Cintra, mas audível em zonas a leste da ilha), a ditongação do <i> tónico em <ei>, a paragoge de <e> em final de palavra depois de <r> ou <l>, provável alongamento e fechamento de vogais, assinalado pelo acento circunflexo. No conto “Zé Paulo” (1992) de Irene de Mendonça e Freitas, a autora esboça uma aproximação ao falar dos pescadores de Câmara de Lobos: “– Olhe, dê-me daí um café quente que tainho os osses gelados” e “– Antão arranje um quarte de pão com espauda”. No romance *Pernas Ceifadas*, de Maurício Melim Teixeira, cuja acção se desenrola no Funchal dos anos setenta, lê-se também: “– Digraçada, ia ãa pobre de Criste, o estaferme do home fai-lhe a vida negra!” (TEIXEIRA 1975: 104). No livro *A Festa*, transpõe Lídio Araújo, em “revéspera<sup>146</sup> de festa”, a seguinte fala de uma popular de Câmara de Lobos: “– E o cumpadre ’tá cuma parece? [...]. A sua patraoa, a cumadre, ela ’tá melhorzinha dos beicos de papagaie? (ARAÚJO 2002: 43-44). O traço fonético comum e relevante nos exemplos acima apresentados é descrito por Eduardo Antonino Pestana do seguinte modo: “o *e* fechado é o valor normal do *o* átono final na [...] povoação de Câmara de Lobos, como nas demais povoações vizinhas dessa freguesia: São Martinho, etc” (PESTANA 1970: 131). Em artigo publicado na revista *Das Artes e da História da Madeira*, adianta Alberto Figueira Gomes que “freguesias há onde se regista uma nítida propensão para dar emissão nasal a certas vogais puras (Câmara de Lobos); noutras localidades, as vogais são mais abertas e acentuadas (freguesias de noroeste)” (GOMES, 1º vol., 1949: 207). Vem a esse propósito dar António Ribeiro Marques da Silva o seu testemunho:

Não é verdade que em S. Martinho, no Funchal, a pronúncia do “o” final se transforma em “e” mudo, ao contrário do que sucede nos restantes espaços dessa bela baía? E em Câmara de Lobos ou Machico não existe também uma marca de diferença de pronúncia,

---

<sup>146</sup> Antevéspera do Natal.

muito ressaltada pelos contadores de anedotas? No Norte da ilha parece-me haver certa continuidade dialectal. Digo isto porque conheço bem a maneira de falar dos habitantes de S. Jorge agora muito perto de Ponta Delgada, mas há alguns anos bem separados devido às poucas estradas e às contingências orográficas. Assim considero muito bons os registos de falas dos camponeses [patentes na obra bentiana], tão semelhantes aos que me habituei a ouvir desde criança, na minha terra natal.” (SILVA [www.uma.pt/hbento/msilva\\_lmarta.html](http://www.uma.pt/hbento/msilva_lmarta.html), 2002)

Embora carecendo de rigor científico, os exemplos apresentados indiciam fortemente a existência de variedades locais que estudos linguísticos parcelares e descritivos, como aqueles que temos vindo a citar, confirmaram. Além disso, a consulta de falantes e observadores com formação académica e sensibilidade para questões da linguística nativos da ilha, a exemplo de António Ribeiro Marques da Silva, garantem existir ainda diferenças a nível regional, apesar de se ter perdido a nitidez de outros tempos com a mobilidade social, os acessos físicos e as práticas comunicativas da nossa era.

Contudo, Horácio Bento não chega ao ponto de aprofundar e registar essas diferenças. Notámos, por exemplo, não haver marcas do habitual fenómeno ligado aos falantes da zona de Câmara de Lobos, sendo aí o <e> fechado o valor normal do <o> átono final, no caso do romance *Lágrimas Correndo Mundo*, quando parte da acção e das personagens principais pertencem ao Estreito de Câmara de Lobos e ao Funchal. Isto prova o artificialismo do processo, ao reduzir, aparentemente, a variação fonética relativamente à língua padrão, mas mantendo os traços característicos do falar das freguesias do Norte da ilha. Por exemplo, estranhámos a não-ocorrência (ou são, no mínimo, raríssimos os exemplos) de dois traços fundamentais que costumam caracterizar o “falar madeirense”, nomeadamente a palatalização da consoante lateral <l> em <lh> quando precedida de <i> tónico e a ditongação da vogal <i> tónico em <ai> ou <ei>. Não sabemos até que ponto a personagem fala como no Funchal ou como na costa norte. Apesar das inexactidões na reprodução objectiva de falares, que se



confundem, de resto, em certos traços, entre várias zonas da ilha, parece-nos que o que interessaria a Bento de Gouveia seria tipificar o seu mundo, recuperando-o num idiolecto literário que mais tivesse que ver com a própria memória elevada a mito pessoal.

Relativamente à riqueza do vocabulário dito madeirense, que está, na sua maioria, por investigar (apesar dos estudos recentes que começam a preencher esta lacuna), a obra de ficção bentiana é um repositório de termos que ajuda a um melhor conhecimento do arquipélago. Seguem-se alguns exemplos, a título de amostragem, de uso, então, frequente na Madeira, o que não quer dizer que fossem aí exclusivos. Assim, a “mapeação da realidade” feita pela língua apresenta uma taxonomia divergente do português continental: “semilhas” (C, *passim*) equivale a “batata”; “assacanhár” (C, 279) significa ‘pisar com os pés’ ou ‘humilhar’; “apilhar” (LM, 20) substitui ‘apanhar’ (por exemplo, no jogo das apanhadas); os “bisalhos” (AM, 54) são ‘pintos’; a “busiquinha” (LCM, 194) vale por ‘pequena criança’; um “malote” (LCM, 62) é um ‘amor de ocasião’; o “cigarrilha” (LCM, 71) é o ‘bilheteiro’; o “olho-de-boi” (C, 241; LCM: 44, 79; TV, 48, 51, 60) é a ‘lanterna portátil, a pilhas’; o ‘túnel’ é, na Madeira, o “furado” (LCM, 42; M., 307; LM, 96); o “dente de cão” (C, 162) refere a ‘geada’; o termo “bilhardice” (M, 67, 209; LM, 211) é sinónimo de ‘mexeriquice’; “abelha” (LCM, 158, 166) designa o ‘táxi’ ou o ‘pequeno automóvel’; o “horário” é o ‘autocarro’ (“Ana Maria”, 1972: 207; LM, 66), “Azoigou aqui há tempos.” (LM, 172), quer dizer que “morreu”, quando se refere a um animal, e no enunciado “ũa enxurrada vai atupi-lo como a cachorro, entre penedos no fundo do mar” (AM, 34), emprega-se o verbo “atupir” (de “entupir”?) para significar ‘tapar’, ‘encobrir’ ou ‘enterrar um animal’.

Directamente extraídas da realidade linguística madeirense, existem particularidades morfológicas e sintácticas em concorrência com o português padrão. É,

por exemplo, o caso do sistema dos *pronomes*, com a colocação dos pronomes átonos a não corresponderem à norma escrita e em que a frase “Não conheço ela” (LCM, 140) equivale a “Não a conheço” ou “ao olhar ela p’ra o lado da parede” (C, 242) corresponde a “olhando-a para o lado da parede”. Trata-se de um antigo uso gramatical, documentado em textos escritos em português antigo, que é, hoje, divergente da norma, mas muito usual no português falado por, pelo menos, brasileiros e madeirenses. O pronome *ela* emprega-se como complemento directo, enquanto a norma confina o pronome ao papel de sujeito, utilizando *a* em posição de complemento directo.

Cabe ainda frisar a curiosa e arcaizante forma de tratamento *si*, em posição de sujeito, quando se lida com a segunda pessoa, se o respeito ou cerimónia não autorizam o *tu* familiar, como em “Si o sabe!” (C, 51) que significa ‘Você o sabe’ ou “Si nã diz a verdade!” (C, 68), ou seja, ‘Você não diz a verdade!’. Esta sobrevivência tornou-se, segundo Maria Elisete Almeida, num “uso estritamente madeirense” (ALMEIDA 2002: 21). Com efeito, as gramáticas históricas por nós consultadas, tais como a de José Joaquim Nunes (1919), a de Manuel Said Ali (1931), a de Joseph Huber (1933) e a de Edwin Williams (1938), nada dizem a esse respeito. Na sua dissertação de Licenciatura intitulada *Subsídios para o Estudo do Dialecto Madeirense*, Deolinda Bela de Macedo regista o seguinte: “Na freguesia dos Canhas, S. Vicente, e creio que ainda noutras localidades, é muito vulgar o emprego de *si* como sujeito da terceira pessoa” (MACEDO 1939: 15).

Notemos a tendência para não usar os pronomes *nós* ou *vós*, nem os oblíquos *nos* ou *vos*, como no enunciado “Mando a vocês todos p’rá cadeia” (C, 222), em vez de “Mando-vos todos p’rá cadeia”. A exemplo do enunciado “– Tamém a gente semos deste mundo cuma Vossa Senhoria...” (C, 278), como pudemos comprovar por meio de um rastreio, Horácio Bento nunca coloca nas tiradas dos populares o uso do pronome

*nós*, sempre substituído pela locução *a gente*, como já documentava alguma literatura do século XIX, representando o falar do povo madeirense. Eduardo Antonino Pestana nota o seguinte:

A gente: nós. O povo não emprega o pronominal “nós” senão raramente e sempre receoso de ridículo, porque julga o seu emprego só próprio de pessoas instruídas. A forma *vós* é-lhe, pelo contrário, muito familiar” (PESTANA 1970: 17).

Esta constatação vem confirmar o observado por Deolinda Bela de Macedo, quando comenta: “o povo madeirense nunca emprega os pronomes *nós* e *nos*. Seria falar à *política*. Em vez de *nós* empregam sempre *a gente*. Quanto à forma oblíqua *nos*, substituem-na por *se*” (MACEDO 1939: 15), como no enunciado “A gente não se esquecemos” (AM, 29), em vez de “Nós não nos esquecemos”. Relativamente a este último aspecto, há disso registo na réplica de uma personagem de índole popular, em cenário funchalense do século XIX, no romance *Saias de Balão* (1946), de Ricardo Nascimento Jardim, que verbaliza: “Tomás titubeou: / – Ah! menêina... como quere qu’eu e mais dois hômes, sozinhos tratemos disto tudo por’i? A gente faz-se o que se pode... (2ª ed., p. 264)” e “O *Navalha* dizia-lhe: / – A gente nã se faz mal à menêina. A gente quere-se mas é o senhor Gastão! (2ª. ed., p. 303.)

É de notar, ainda, na linguagem popular, a construção “Ai vezes eles invento...” (C, 124), com o sentido de ‘às vezes inventam-se coisas...’, em que “a indeterminação do sujeito é [...] expressa por um vago *eles*”, como repara António Marques da Silva, em “Linguagem Popular da Madeira” (SILVA 1952: 228). Veja-se, ainda, o corrente uso madeirense, também conhecido no continente, do *futuro perifrástico* com o verbo *ir* combinado consigo próprio, como no exemplo “– E ei malas? / – Vão ir pr’Alfândega.” (LCM, 158), quer dizer, “Vão, ou irão, para a Alfândega”.

Relativamente ao uso preferencial do gerúndio na forma progressiva do verbo (perífrase *estar + gerúndio*) na fala madeirense, como no exemplo “O jardim das senhoras Fidélios estava cheirando. Vinha de lá o aroma doce da madressilva” (C, 266), lembremos que esta construção aspectual é a mais antiga no idioma, mantendo-se nalgumas variedades regionais de Portugal continental, como é o caso do falar alentejano ou algarvio, mormente dos transplantados, como é o caso do português falado nas ilhas atlânticas, no Brasil ou nos países africanos de língua portuguesa. Assim se percebe que muitos factos de língua se conservaram na Madeira e nos Açores, mesmo quando a norma linguística os tem por incorrectos. A construção “verbo + gerúndio” é tradicional em português. Datando dos séculos XVIII e XIX, *a + infinitivo* é bem mais recente. Todavia, a perífrase com gerúndio não deixa de ser um recurso estilístico que se pode encontrar em escritores portugueses contemporâneos.

No texto bentiano, são igualmente de mencionar as *expressões coloquiais* “Basta que sim!” (LCM, 164; LM, 19), usual também nos Açores e registado na Beira Baixa e no Alto Alentejo, equivalente a “Claro!” ou “pois é!”, e “Cá nada!” (TV, 12), como quem diz “Claro que não!” ou “pois não!”. As expressões arcaizantes, quer ao nível da morfologia ou da sintaxe, quer ao nível do léxico ou da fonética, a lembrar as réplicas das figuras vicentinas, revelam o meio conservador e fechado em que se encontram os seus falantes. Vejam-se as seguintes tiradas de camponeses: “– Dixe que tôdolos anos dava simente p’rá fazenda dui Lameiros” (C, 70) ou “– mê patrão manda-te dezer que vaias falar com ele sem falta” (C, 269), sendo que, neste último caso, a forma popular e arcaica do verbo *ir*, “vaias”, corresponde a “vás”, na tentativa de regularização da desinência do presente do conjuntivo. Parece que essa forma é ainda muito vulgarizada na costa norte da ilha. Veja-se a forma reduzida de “Queres” em “Qués” (C, 212) e repare-se no arcaísmo gramatical de “– Quem havera de dezer que do céu vinha tanta

chuva e tanto vento!” (TV, 14) ou “Não haverá de ser bom...” (C, 103), a tender para a uniformização temática do infinito, em vez do actual ‘Não havia de ser bom...’. O mesmo sucede com “S’eu sobera dela nã tar no Corgo eu ia pelei Feiteiras” (C, 232), em vez de ‘Se eu soubesse que ela não está no Corgo...’.

Qual filólogo de vocação, Horácio Bento de Gouveia não deixa de mencionar anotações de interesse linguístico que registou ao longo da vida. Em *Torna-viagem* (2ª ed., 1995: 32), refere-se às *expressões ou formas arcaizantes* dos camponeses, tais como “ir té a fim da ribeira”; “tinha soídade de si”; “ementes trincava o pêro”; “vou asinha”; “trouvestes o bordão de conto”, e, em *Luísa Marta* (1986: 264), dá a conhecer a *expressão regional*, como “Não ter nem gerno”, ou seja, ‘não possuir nada de seu’. A representação da linguagem regional/popular, através de adaptação fonético-gráfica, ocupa um lugar de destaque no romance bentiano. Do ponto de vista literário, esse falar típico regional, com o pormenor da indicação da pronúncia – embora não utilizando a transcrição fonética para não dificultar a leitura – é um elemento dramático muito apreciável. Mais do que permitir a transposição do real, da oposição identitária dos seres, tipifica as personagens, conferindo aos diálogos um leque de registos, que vai desde a coloração cômica ao efeito patético, consoante as situações. Esta opção estética é caracterizadora da obra, no propósito de afirmar uma identidade regional sem complexos. Tal “marca de água” levou Maria Elisete Almeida a considerar a escrita bentiana do seguinte modo: “o que mais impressiona na escrita deste autor, é que ele procura restituir, o mais fielmente possível, as especificidades regionais. Ora, a anotação dos traços fonéticos, por parte dos escritores, é raríssima em Lusofonia” (ALMEIDA 1999: 58). Na verdade, ainda que não sejam numerosos, não se devem menosprezar os predecessores de Horácio Bento de Gouveia que procuraram registar e reproduzir na fala dos populares traços fonéticos particulares ao lugar descrito. Toda

uma literatura regionalista, tanto no Brasil como no “Império português”, tanto a nível dos países como a nível das ilhas lusófonas, procurou transpor para a escrita o falar castiço e vernáculo das gentes do campo ou do mar retratadas. Aquilino Ribeiro dá, na sua vasta obra, uma ideia bastante exacta dos falares beirões; Vitorino Nemésio fixa o registo açoriano em *Mau Tempo no Canal* (1944), Baltazar Lopes deixa a impressão do crioulo em *Chiquinho* (publicada em 1947, mas redigida por volta de 1938).

Vejamos, por exemplo, um excerto do drama *A Família do Demerarista*, publicado no Funchal em 1859, da autoria de Álvaro Rodrigues de Azevedo que, para recriar a “cor local”, também se baseia nas especificidades linguísticas de falantes da freguesia de São Martinho, em que se desenrola a cena, recuperando, deste modo, um dos processos da escrita do Romantismo. Notemos o contraste linguístico entre a mãe (Genoveva, uma viloa da freguesia de São Martinho) e a filha (que foi criada, pela esposa do Morgado), que tecem, oportunamente, considerações sobre a vida do colono:

Cena 3.<sup>a</sup> (1859: 11-13)<sup>147</sup>

Genoveva (G.) e Maria (M.)

**G.** – Maria, vamos à *cidade*. Se teu irmão *vinhêsse*!? Ele prometeu-me na sua última carta...

**M.** – (À parte:) Ir à cidade! (Alto:) E quem há-de cuidar da água, que d’aqui a pouco nos cabe em giro? – Vá mãe, que eu fico.

**G.** – Sim, *nã m’alebrava*; é preciso qu’*alguém da gente* fique; mas tu não, que nada sabes de regas... Ficarei eu. E anda, vai *dupressa*; qu’uma alegria cá de dentro...

**M.** – Vá a mãe. Eu devo costumar-me ao trabalho. – Oh! Quisesse Deus que o trabalho me riscasse da memória o meu passado todo, já que permitiu que eu d’aqui houvesse saído...

**G.** – Maria, *nã* sejas mal *agardecida*. – *Tê* pai, – nosso senhor *Jasus* Cristo fale *c’o a su* alma! – *tê* pai e eu, *proves* caseiros, tirando da terra um pouco *d’inham*e e umas *verdurinhas*, *nã* te *pod’riamos insinar* uma só de todas essas coisas que tua madrinha, a mãe do senhorio *da gente*, do senhor *Farnando* de Villar, te mandou aprender. Não, *nã* sejas mal *agardecida*. – Ou dar-se-á caso que te apoquete o pesar de tua madrinha te

---

<sup>147</sup> A fim de tornar a leitura menos penosa, modernizámos a ortografia e retocámos, pontualmente, a fixação do texto – vírgulas e itálicos –, mas respeitámos o uso significativo das grafias com traços fonéticos marcados pelo grifo.

ter despedido há alguns meses, mandando-te cá *pr'a* mim, *dispois* de t'haber criado consigo na *cedade*?

**M.** – (Chorando:) Oh! Nunca meus pais me tivessem apartado de si!...

**G.** – A culpa foi da miséria *da gente*, filha. O *disgraçado* caseiro nem *siquer* pode dizer seu o palheiro em que *naceu* e em que já *sês* pais também *naceram* e morreram! Os filhos, que *pr'a* todos são as meninas dos *sês* olhos, *dobaixo* destas *pailhas*, são *aquasi* sempre uma ninhada de infelizes; e os pais dão *graces* a Deus *q'ando* o acaso lhes leva algum pela porta fora! – Aqui é preciso *desapegar-se a gente* do amor da casa e do amor da família; porque d'hora *p'ra* hora, ou por bem ou por mal, é despejar uma e espalhar *por i a oitra*!...

**M.** – Por isso, o colono, morto desde a infância em suas afeições se deixa também morrer nos brios e nas virtudes de homem, degenerando muitas vezes em um monstro incrível de desmoralização, de egoísmo e de manha!

**G.** – Consola-te... Maria. O bem que n'algum tempo *arrecebemos* é sempre uma consolação. E, demais d'isso, o amor d'uma mãe, ainda que *prove* e velha e viúva *cuma* eu sou, é mais que tudo. – Mas, já qu'assim o queres, fica. Hei-de *chigar* antes da hora da rega; e está-me *cá pracendo* que com boas novas. O coração diz-me que *mê* filho *veiu*!

**M.** – Que os seus bons desejos a não enganem...

**G.** – (Pondo a capa e o lenço:) Se fosses mãe... (Maria estremece e levanta os olhos ao céu.) tu saberias por ti mesma que as mães parece que *adevinham q'ando* se trata dos filhos. Olha, Maria, *s'aquela* navio de que *Antoino* falou veio de *Dumerara*, *tê* irmão vem nele. – Até logo; e a benção de Deus te cubra! (Vai-se pelo fundo.)

Ao caracterizar linguisticamente as suas personagens rústicas ou populares, Horácio Bento retoma um dos recursos dramáticos do teatro vicentino que o Romantismo, pelo seu interesse no folclorismo, cultivou. Na Madeira oitocentista, produziram-se opúsculos literários (literatura de cordel, recolhas de literatura oral e tradicional, texto dramático), à semelhança do excerto acima apresentado, que provavelmente forneceram ao escritor da Ponta Delgada muitos apontamentos e exemplos, inscrevendo-o, assim, numa tradição literária regional que, ainda hoje, tem adeptos. Repare-se que muitas soluções gráficas usadas por Álvaro Rodrigues de Azevedo para assinalar traços fonéticos distintos da norma serão, aliás, acatadas pelo autor de *Águas Mansas*, como mostra o trecho acima reproduzido.

Horácio Bento consolida as bases da representação da fala viva do povo insular que se encontrava já alicerçada noutros autores madeirenses ou em prosadores que estanciaram na Madeira: uns escritores representam o falar num modo ocasional, outros em tom convencional, pouquíssimos conseguem uma imagem convincente, porque

artificial, do ponto de vista da Linguística. Naturalmente, este recurso estilístico, que se justifica pela tentativa de captar e de projectar a cor local, tem como corolário um efeito folclorizante que, tanto pode ser negativo aos olhos do leitor comum, ao causar-lhe estranhamento, como ser positivo aos olhos do leitor ambientado naquele falar, quando usado como exercício de estilo baseado numa relação de cumplicidade com o leitor, como faz Jorge Sumares, na narrativa “Mai Maiores Qu’Essei Serras”<sup>148</sup>, ou Nelson Veríssimo, na crónica intitulada “Peixe do Caniço P’a Ti’ Maria”<sup>149</sup>.

No século XX, as exigências de verosimilhança na procura do efeito linguístico realista, apuram a representação, conseguindo uma maior envolvência dos vários níveis linguísticos. Contudo, trata-se mais de conotar do que de representar, o que conduz inevitavelmente ao estereótipo. Por isso, no romance *Canga*, o falar típico funciona como “língua da pobreza”, num modo algo artificial, já que o lavrador abastado ou o feitor, pouco mais instruído do que os colonos, é curiosamente detentor de uma linguagem isenta de popularismos linguísticos, como podemos ver no seguinte exemplo, entre o feitor Pedro e o colono:

- Com que então vocês têm apanhado o feijão verde para cozer [...].
- Sinhô Pedro, ninguém da minha família rouba o senhorio. E, se eu precisasse duas vaginhas, o meu suor as pagava. [...]. Nã semos escravos! (C, 222-223)

A linguagem utilizada permite ilustrar a relação entre estatutos sociais desiguais, servindo o modo de expressão para distinguir cada um dos papéis. É o “feijão verde”, envolto numa escrita mais de acordo com o português padrão, enquanto instrumento do poder do feitor, contra a “vaginha”, o termo popular muito frequente na ilha, em réplica com sotaque, usado por quem vive dominado, mas não menos honrado, o colono. Mesmo assim as tiradas dos camponeses têm uma notável naturalidade, revelando,

---

<sup>148</sup> Cf. *Contos Madeirenses*, org. Nelson VERÍSSIMO, Porto, Campo das Letras, 2005, pp. 175-183.

<sup>149</sup> Cf. Nelson VERÍSSIMO, *Passos na Calçada: Crónicas*, Funchal, Calcamar, 1998, pp. 81-83.



pouco a pouco, não só os ressaltos da intriga como as particularidades, as manhas e as qualidades de cada um, dando a ver uma certa psicologia social. São discursos portadores de traços de comedimento e de humildade, até quando correm o risco de opor uma opinião sua à de uma autoridade, sem lhe tirar a razão e pedindo desculpa pela ousadia, a exemplo da frase: “O menino diz bem, mas quem é prove vê as coisas de outra maneira” (C, 33), “Isto não é desobedecer, mas o sinhô Luís há-de cuncurdar cumigo...” (C, 126) e “– João, tu ias àtoridade, mei desculpa eis palavras dum velho” (C, 193). A este recurso discursivo chama Evelina Verdelho “modismo de despenalização” (VERDELHO 1982: 136).

Note-se, ainda, a expressão de deferência para designar instituições administrativas, personificando-as: “o sinhô Governo” (C, 74), “a senhora Cambra” (C, 73 e 74). As locuções nem sempre estão isentas de ironia, de depreciação ou de desconsolo; além disso, como nota António Marques da Silva, “no colóquio, na exposição de um assunto, nas frases exclamativas, irónicas e depreciativas, é raro não aflorar, na boca do povo, a citação de Deus, da Salvação, do Céu... e do Inferno” (SILVA 1953: 91). Disso dá o romance bentiano largos exemplos: “– Queira Deus não m’arrenda!” (C, 52); “– O Sinhô Jasus oiça o sinhô doutor” (C, 266); “– Isto é um podê de Deus!” (AM, 40); “– Foi castigo de Deus [...], Deus não dorme” (C, 287); “– Mê filho, p’lui nossos pecados, Deus manda o temporal que estraga ei simenteiras” (TV, 14) e *passim*.

É também de realçar a predominância de algarismos, cifrões e das contas que se fazem ao trabalho e ao património, ao peso do artigo e ao valor do produto, às transacções e às dívidas: o dinheiro é o eixo em torno do qual vive a sobrevivência dos humildes (o fruto do suor) e a ganância dos exploradores (o espólio do logro), como ilustra o seguinte trecho:

– Sr. Custóido, Vossa Senhoria vai tomando nota dos quilos e ó depois diz-me o qu’eu tenho a arreceber... / – Já sabes, é a três tostões. / – Mas o pregão dezia qu’era p’lo maior preço que corresse! / – Isso é só p’ra quem não é meu caseiro. Todos os anos é assim. Não é novidade p’ra ti. / – Peço desculpa, mas eu nã sabia. / – Para ti e os outros é a três tostões. / – Antão a gente semos injeitados?! (C, 46)

Outra característica do discurso popular é a sua sustentação em provérbios. São locuções autónomas da tradição que reflectem a sabedoria, a filosofia de vida e a credence dos humildes. Esses lances ajudam a criar o almejado efeito do real, conforme a panóplia da escrita realista: “quem nasce prove nunca espera sê rico” (C, 114), “Donde a gente menos ispera é donde elas assucedem” (C, 125) e “quem se emenda agrada a Deus” (C, 286). A ilustrar o conceito de atavismo, temos “filha de cabra sobe a rocha” (C, 33). A expressar a ideia de *fatum*, é proferida a sentença “quem prove narce prove há-de morrer” (C, 43). Registamos, ainda, a expressão “quem se pica cardos come” (C, 104) usada, de acordo com Abel Marques Caldeira, “quando dirigida, embora indirectamente, à pessoa que a ouve e se mostra melindrada, dando a entender que lhe toca e está culpada” (CALDEIRA, 2ª ed, 1993). Também não faltam as locuções depreciativas, difamatórias, do tipo “Seu chibarro!” (C, 102, 276) ou “larga-se lume àquela diaba!” (C, 74). Os termos “judiaria” (C, 281) e “judeu” (C, 241) são expressões pejorativas, difamatórias, que certos colonos usam, referindo-se ao senhorio ou ao feitor, por verem neles uma ‘pessoa gananciosa’, ‘avara’, ‘insensível à miséria do próximo’, como em “Um judeu daquela casta do meu senhorio” (C, 33). Em *Lágrimas Correndo Mundo*, são as bordadeiras que desconfiam dos modos do novo caixeiro com quem vão ter que lidar: “Quando ele se despediu na revolta do caminho, entre si, comentaram: “– Júlia, o peste do home tem cara de judeu” (LCM, 30). Na formulação antitética “Que peste bonita!” (C, 242), expressa-se uma verdadeira admiração, mas, ao mesmo tempo, uma forte censura, pois, sendo que o vocábulo “peste: em referência a um terceiro, não presente, tem sentido pejorativo”, no dizer de António Marques da

Silva (1985: 207). Segundo Evelina Verdelho, “Bicho do dianho” (C, 108) é “eufemismo na linguagem rude” que “pode significar uma certa perplexidade na mente do falante popular” (VERDELHO 1982: 139). Este conjunto de expressões, bem como algumas alusões à actividade sexual do homem, nomeadamente no enunciado “Sim, e não tem fama de cobridor!” (C, 243), vão contribuindo para a construção desse discurso popularizante.

São estes alguns elementos representativos de uma lista que poderia ser mais extensa e aprofundada: expressões idiomáticas, temas recorrentes do quotidiano (o dinheiro, a comida, o sustento, o trabalho, a doença...), fraseologias, colocações, provérbios, locuções do acervo argumentativo. Horácio Bento não passa por alto este domínio da língua que caracteriza o linguajar quotidiano, entendido como fundo cultural e de interesse sociolinguístico. Daqui se depreende, como verifica Maria Elisete Almeida, que Horácio Bento de Gouveia

é um espírito criativo que sabe explorar as invenções linguísticas dos seus concidadãos e dar-nos da sua ilha uma imagem, simultaneamente, fiel e original, que tanto exprime os particularismos madeirenses como a singularidade dum escritor diferente de qualquer outro. (ALMEIDA 2002: 24)

## 2.5. Um exemplo de escrita vernácula e estilisticamente rica

Horácio Bento de Gouveia é um cultor da língua porque escreve num português saboroso e vernáculo, até quando forja neologismos. O próprio autor sublinha isso, numa entrevista cedida ao *Diário de Notícias* (29-X-1980), sobre *Torna-viagem*, quando afirma: “Pode a obra, do ponto de vista da sua efabulação, não ter condições de um grande romance, mas pelo menos tem esta qualidade: está escrito no génio da língua”. Este é, aliás, um dos aspectos mais apontados pela crítica. Mais do que “bem escritos”, os seus livros revestem-se de uma poética singular e múltipla, telúrica e realista, elaborada e meticulosa, regional e universal, onde a justeza expressiva da linguagem verdadeiramente clássica não deixa de ser moderna.

Mais do que ficcionista, Bento de Gouveia é um prosador que procura transcender o quotidiano em construções frásicas e lexicais, num dizer que se destaca pela originalidade e alto grau de elaboração, por vezes barrocas. Cultiva o anacronismo no uso de expressões e formas lexicais: arcaísmos populares e literários (“plaga”, “tristura”, “exabundante”), para lhes dar novo vigor, tais como os relativos variáveis (“os quais”, “do qual”), palavras ou expressões caídas em desuso, quais “viajores” (LM, 230), “soledade”, “sosismo” (M, 184), “às carreiras” (AM, 21; TV, 222; LM, 20, 34 e 151-152) em vez de “a correr”, “à ilharga” (*passim*), “cramar” (LM, 172) para ‘lamentar’, a locução prepositiva “passante de” (C, 180, 250) “com o sentido de ‘pouco depois’<sup>150</sup>, e neologismos de forma e de sentido, de carácter popular ou erudito, como adiante se verá.

A nível estilístico, os arcaísmos de forma ou lexicais são significativamente mantidos por Horácio Bento de Gouveia porque, segundo cremos, favorecem uma

---

<sup>150</sup> Cf. Eduardo Antonino PESTANA, *Ilha da Madeira, II, Estudos Madeirenses*, CMF, Funchal, 1970.

conotação “madeirense” (baseada no português do tempo dos descobrimentos e do povoamento da ilha) e representam uma marca de literatura vernácula (ao prestar homenagem aos clássicos da Literatura Portuguesa). Seguem alguns exemplos, talvez consagradores dos reflexos da oralidade madeirense e cuja ortografia pode surpreender o leitor moderno: “té o pôr-do-sol” (C, 223) em vez de “até ao pôr-do-sol”, “inda” em vez de “ainda”, “em derrota de” (C, 297; TV, 201) ou “em direitura de” para “na direcção de”, “na revolta de” (C, 102, 104) para “na volta de”, “assentar” (LM, 294) em vez de “sentar”, “até o” em vez de “até ao”. Evita frequentemente as amálgamas das formas como “disso”, “dos”, “numa”, “nalgum” ou “pelo”. De registar, ainda, que Horácio Bento recorre ao apóstrofe em “d’oravante” (C, 182), num assomo de purismo etimológico, e escreve “buate” (M, 61), aportuguesando o termo francês *boîte*. O escritor madeirense hesita entre a construção dita “ordem directa” (sujeito predicado complemento) e a dita “indirecta” (predicado sujeito complemento). Repare-se, igualmente, na estrutura idiomática, com “que” copulativo, do tipo “anda que anda” (C, 36) e “chove que chove” (LM, 155), cuja frequência revela ser do agrado do escritor, tanto mais que Aquilino era também useiro e vezeiro nela. É uma das expressões recorrentes que parece traduzir uma certa ideia de rotina, de passar do tempo, de repetição inelutável, um pouco como o tiquetaque do relógio de parede, que pauta o ritmo de leitura do texto narrativo. Note-se a preposição “com” em construções muito do gosto de Horácio Bento que indiciam ora “um sentido de causalidade”, como no enunciado: “a mulher morria de pena *com ver* na mão do senhorio o feijão muito verde” (C, 129); ora uma “relação de simultaneidade”, equivalente a uma construção de gerúndio, a exemplo do seguinte passo: “E a voz do Pena agonizava *com estrugir* nas furnas das rochas altas...” (AM, 19). Segundo Rodrigues Lapa (1984: 261), estas construções eram já frequentes no período clássico. Concordamos com Maria Elisete

Almeida, quando adianta, relativamente ao efeito estilístico, que “*morrer com ver* marca mais o carácter obsessivo das imagens repetidas, que se sucedem no espírito da camponesa, do que o uso duma preposição clássica tal como *por, de, ou a* que traduzem a causa mas não a companhia” (ALMEIDA 2002: 22). Esta construção é também usual na escrita de Aquilino Ribeiro.

A morfologia e a sintaxe têm também as suas particularidades como recursos estilísticos de que se vale o escritor. Acrescenta, por exemplo, como nota Maria Elisete Almeida (1999: 72-73), o reflexivo “se” para imprimir, em verbos de movimento como em “partiu-se com o seu tio” (LM, 57) e “desembarcar-se” (LM, 270), “profundidade psicológica e incapacidade de decisão ao sujeito da acção”. Como se vê, o idiolecto literário de Horácio Bento é conservador e, por vezes, um tanto afectado, a exemplo do seguinte enunciado: “Lá se achava ele *colocando* com uma mulher duvidosa”<sup>151</sup> (LM, 182) e nem sempre isento de *clichés*, como prova a frase: “Um mundo de promessas se escapou da boca de ambos” (C, 230).

No entanto, procura também ser inovador ao introduzir a mescla vocabular que corresponde à imagem do português que se fala na ilha, com termos como “lapeira”, “bilhardar”, “mundiça” ou “pimpinela”. Só que o escritor madeirense vai mais longe e estiliza o material linguístico de que dispõe. Inspira-se, ao mesmo tempo, nos modelos canónicos da Literatura-Pátria e no que o *espírito do lugar* tem para lhe dar, quer como expressão erudita, quer como popular. Reproduz uma linguagem popular da Madeira, com todas as suas características lexicais, morfo-sintácticas, semânticas e até fonetizantes, mas sem intenções preconcebidas de quebrar a unidade do idioma relativamente a Portugal continental. Bento de Gouveia não cessa de testar, deste modo,

---

<sup>151</sup> O itálico é nosso.

os recursos da língua portuguesa, explorando novos conjuntos coerentes de vocabulários.

É de pôr em relevo a particular preferência, dada, em palavras inovadas, ao prefixo *des-*, “como processo de negação do conteúdo sémico do lexema primário”<sup>152</sup>, muito produtivo no português do Brasil como no português de África. Tal uso serve para expressar, com economia, a antítese da noção habitual a que a palavra remete. É o caso de substantivos, tais como o “desmesmo” (CI, preâmbulo) ou “desimporte”<sup>153</sup> (AM, 222; M, 133, 171, 243, 286), que se deve entender como “a indiferença assumida e não distraída”, o “desentusiasmo” (AM, 222) e o “desbulício” (LM, 20). Quanto a verbos, encontram-se “desreflectia” (AM, 174), “descivilizar-se” (M, 197), “desmergulhou-se” (LM, 293). Relativamente a adjectivos, respigam-se “despremiados” (M, 338), “desadorável” (M, 137), “descaritativas” (TV, 194), “desfamiliar” (LM, 63), “despremiados” (M, 338). Note-se, finalmente, a substituição do enunciado “Não mais se esqueceria a decepção que tinha naquela tarde.” (I, 135) por “Não mais se deslembrava da decepção que tivera naquela tarde (C, 178). O neologismo “deslembrar” dá maior realce à ideia de que algo não sai mais da memória do que o banal “esquecer”. Outros prefixos há que o inspiram: “olhos eschamejantes” (M, 225, 343), “escogitar (TV, 29), cujo aditamento do prefixo prolonga as sonoridades sibilantes palatais, e “a ardência que hoje nos insepara!” (M, 274), cuja sinonímia não será “a ardência que hoje nos une”, mas algo como “a ardência que hoje nos liga e funde intimamente”.

Quanto aos processos formativos, observamos opções muito próprias que conferem assinalável expressividade a termos regionalmente marcados, mais não exclusivos da ilha, tais como o sufixo *-ança* – “a imaginativa não tinha parança” (TV,

---

<sup>152</sup> Cf. Mário VILELA, *Metáforas do Nosso Tempo*, Coimbra, Almedina, 2002, p. 310.

<sup>153</sup> Não é neologismo de autor, é termo que a imprensa local empregava nos anos 20 e 30 do século passado.

37), a “lidança das coisas” (TV, 224), “na privança<sup>154</sup> do casal inglês” (LM, 68) – e o sufixo *-ença* – “batença” (C, 73; TV, 57), “parecença” (LM, 120), “sabença” (AM, 131) (esta última também registada nos Açores, a par de “conhecença” por ‘conhecimento’.

Bastante comum na fala dos populares e, por conseguinte, na expressão das personagens camponesas, o diminutivo *-inho* é elemento presente nas suas réplicas: ora traduz o valor afectivo posto por quem se refere à coisa designada, ora expressa escassez de meios, ora assinala o tamanho reduzido do objecto de que se fala: “lenhina” (C, 38), “tardichinha” (C, 132) e “semilhinhas” (C, 269). Outro diminutivo recorrente, com valor semelhante, é o sufixo *-ola*: “terreola” (LM, 39), “fazendola” (LM, 32), “festarola” (LM, 37-38). Também não faltam os aumentativos. Uns indicam maior intensidade, como o sufixo *-aça*: “raparigaça” (C, 183) e “vergonhaça” (C, 242); o sufixo *-ada*: “urrada” (C, 73, 286; CI, 266 ou CN, 16), “toada” (C, 40 e *passim*) “barulhada” (C, 279), “zoada” (C, 28, 286), “chiada” (C, 286), e o sufixo *-ão*: “falação” (de falaço) (C, 242), “fazendão” (C, 215), “ricações” (de ricaços) (TV, 12), “cachorro mansarrão” (de manso) (LM, 213). Outros designam um colectivo, nomeadamente, o sufixo *-al*, que, no caso vertente, funciona também como aumentativo, a exemplo de “fazendal” (C, 225, 247, 264, 283, 287): “castanhal” (LM, 96), “pinheiral” (C, 29 e 44; LM, 32), “feijoal” (C, 187, 213), “trigal” (C, 247) e “semilhal” (C, 262). Os sufixos que a seguir apresentamos expressam a noção de grande quantidade com efeito hiperbólico, a saber, o sufixo *-ame*: “pipame” (C, 120), o sufixo *-io*: “garotio” (C, 40), “povio” (C, 113), “rapazio” (C, 45, 204, 293), e o sufixo *-ume*: “pexume” (LM, 40), “pedrume” (C, 213), “lenhume” (AM, 66), “canume” (AM, 121), “linhume” (LCM, 96), “negrume” (C, 283), “ardume” (C, 50). A avaliar pelo uso que Horácio Bento faz deles, esses sufixos deviam ser muito produtivos na fala dos populares.

---

<sup>154</sup> O termo ocorre de novo em (LM, 210).



Note-se como escolhe e compõe certas palavras, em *Luísa Marta*, com palavras terminadas em “-bundo”, tais como “moribundo” (LM, 277); “a Luísa meditabunda” (LM, 257); “as árvores gemebundas do jardim” (LM, 175) – este último adjectivo muito do gosto de Aquilino Ribeiro –, ou começadas com “circun-”, notadamente “circunviu” (LM, 294), “circunjacentes” (LM, 166), “circunvizinhamente” (LCM, 156), “circunvaga a vista” (LM, 273), “circuntornando” (C, 168; LCM, 114), “circunfusos” (TV, 45).

Essa inovação perpassa, por exemplo, na produção de neologismos da sua lavra, tão expressivos quanto as conhecidas composições verbais de Mia Couto, segundo o processo da aglutinação de palavras: “semente que grela e enrubestece com o tempo” (LM, 146) – enrubescer + robustecer –; “Subitaneamente” (LM, 213, 216) – súbito + simultaneamente –; “algurandear” (TV, 233; M, 310) – algures + cirandar (?) –, “não duvidava da universabilidade da sentença” (M, 294) – universalidade + habilidade.

Atente-se no modo como transforma substantivos em verbos, imprimindo à frase energia e movimento, pelo pitoresco e condensado da expressão: “crepusculizou-se o dia” (M, 312); “os olhos de Maria Germana perolaram-se de lágrimas” (M, 333); “cadaverizou-se-lhe a esperança” (LM, 166); “enfrenesiara-se a Luísa com o sucedido” (LM, 152); “a política de neutralidade se diplomaticasse” (LM, 190); “o Pena, o levadeiro elasticava as goelas” (AM, 123); “Aquele ambiente melancolizava-o” (I, 193).

Todavia, nem tudo o que parece neologismo o é, porque o autor também cultivava termos raros. Com efeito, relativamente ao enunciado “a casa tremeu e um estrondo enormíssimo ecoou, qual trovão que saísse das entranhas da rocha e fosse *estrondejando* decompondo-se em novos bramidos” (C, 286), adianta Maria Elisete Almeida que “o verbo *estrondejar* é um neologismo feito sob o modelo de *trovejar* ou *relampejar* e muito mais intenso do que o verbo corrente *estrondear*” (ALMEIDA 2002: 21). Sem pôr em causa o efeito estilístico que a forma sugere ao amplificar a ideia de estrondo

para um ribombar assustador, certo é que a forma aparece atestada no *Dicionário da Língua Portuguesa* de Moraes e Silva na entrada “estrondar, estrondear e estrondejar” (10ª ed.). Relativamente ao enunciado “o arco, que comunica a rua com o quintal (C, 214)”, Maria Elisete Almeida interpreta a locução “comunicar isto com aquilo” como sendo um neologismo gramatical: “Este emprego do verbo *comunicar* não é muito ortodoxo, embora seja mais económico do que a forma habitual *faz comunicar* e não levante problemas de interpretação” (ALMEIDA 2002: 22). Na verdade, é uma construção natural e aceite pelas gramáticas e pelos dicionários, como se pode aferir no *Dicionário da Língua Portuguesa* de António Houaiss: “a porta comunicava o vestíbulo com o salão”.

Em todo o caso, parece que Horácio Bento terá, de algum modo, inaugurado o que Giampaolo Tonini, numa entrevista cedida ao *Tribuna da Madeira* (21-XII-2001), notou na poesia contemporânea insular:

Uma profunda pesquisa linguística e estilística orientada no sentido da procura de novos valores no interior do código linguístico e também uma renovação do processo criativo tornado mais livre graças a um menor grau de sujeição em relação à tradição poética portuguesa. (TONINI 2001)

Esta exploração “conduz a soluções formais e semânticas inovadoras”, como observa o estudioso italiano.

A nível de imagens (metáfora ou comparação), registam-se tropos que dificilmente poderiam ter sido imaginados por outro que não um madeirense ou que foram inspirados directamente na experiência de vida na Madeira: “A mulher foi dando filhos como barço que dá *pimpinelas*” (C, 183), “calor de rachar *tis* (C, 182); “– O *til* mai grosso da serra ao pé daquilo é cuma ãa formiga cumparada a ãa *manta*” (AM, 61), “ele que sempre tinha sido *um carro de bois* a andar” (C, 211). “[rapazes e raparigas] alcandorados nas rochas altas *como francelhos*” (LM, 17); “É um *mar de nevoeiro*

espresso que vai *forrando as formas telúricas e vegetais.*” (M, 274); “e até da inocente liberdade do viver *como vive a toutinegra* que, do alvorecer ao último desmaio do crepúsculo, voeja poisando nos arbustos florescidos, nas boiças ou nos ramitos baloiçantes e enguilhados do pessegueiro.” (LM, 56); “a sexta-feira estava *quente como dia de leste* na Ilha” (LM, 190); “espertou-lhe um *sentimento repelente* como a vista de *uma lagartixa*” (LM, 254); “uma voz é como apupo de búzio” (LM, 17); “tal *um ressoar de búzio* as últimas palavras [...] sentenciaram o inexorável” (LM, 262).<sup>155</sup>

Certo é que, apesar de alguns preciosismos pontuais, a sua escrita é matéria trabalhada no português vernáculo, na invenção, na sugestão, na musicalidade, no ritmo e na prática discursiva, o que lhe confere uma unidade estilística apreciável. Desse ponto de vista, dir-se-á com Maria Elisete Almeida que:

O romancista soube tirar o melhor partido das singularidades madeirenses, ao usar com sábia dosagem esses traços particulares, que ele entrelaça constantemente com o uso da língua corrente. Donde resulta que, mesmo para um continental, a sua linguagem nunca seja obscura, mas pelo contrário, pitoresca e expressiva. A escolha das expressões reflecte sempre um grande cuidado estético e um incontestável sentido de poesia. (ALMEIDA 1999: 79)

---

<sup>155</sup> Os itálicos são nossos.

## 2.6. Entre a experiência da ilha e a pintura da sociedade insular: temas bentianos

Cada homem é um mundo. Por isso mesmo, cada homem que se sabe contar é um livro nunca igual a outro.

Aquilino Ribeiro<sup>156</sup>

Tido por alguns como “escritor de época”, a obra de Horácio Bento viveu e continua a viver depois dele porque foi capaz de projectar para a Literatura, e para o nosso tempo, temas e problemas relativos à sociedade madeirense e ao indivíduo insular, então apenas entrevistos ou pouco reflectidos, com a sinceridade de quem se sente implicado com os assuntos tratados. Limitar-nos-emos, com base nas leituras que fizemos da sua obra, a enumerar alguns dos temas recorrentes do imaginário do autor e dos problemas aflorados que continuam a marcar a ordem do dia. É certo que o escritor retoma temas e visões do mundo como “os perigos do progresso”, o desdém pela política e o mundo dos políticos, à maneira de um Camilo Castelo Branco, o nacionalismo literário e gastronómico, a semelhança de um Fialho de Almeida, bem como o determinismo, ou seja, a influência do meio sobre o comportamento humano, segundo o prisma naturalista de um Eça de Queirós.

Relativamente à temática da morte e da doença, pode dizer-se que tais situações emergem na obra como elementos diegéticos que impõem uma viragem na vida dos protagonistas, apesar de não serem temas centrais. A morte é o destino previsível de todo o ser humano e Horácio Bento de Gouveia, na sua sensibilidade cristã, parece conformar-se com tal condição: “É desventurado o homem porque perece e é venturoso o mundo porque o seu movimento físico é eterno” (LM, 265).

---

<sup>156</sup> Aquilino RIBEIRO, *Abóboras no Telhado*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1963, p. 30.

Visto o universo insular constituir o principal cenário da obra bentiana, o mar acaba por revelar-se uma temática pouco explorada. Com efeito, se exceptuarmos o conto “Não foi o mar que o matou!” e o romance *Luísa Marta*, espaços textuais em que o mar é o lugar escolhido pelos protagonistas (João Parreira e Domingalhos, respectivamente) para se suicidarem por despeito amoroso – o bom nadador que se deixa afogar no mar e o desiludido que entra no mar para se suicidar, dois motivos, aliás, existentes no final do conto “À Borda d’Água” (1904), de João Gouveia<sup>157</sup> – o mar é, regra geral, o espaço de travessia que marca a distância com o resto do mundo e que garante o isolamento. O mundo marítimo parece ter, assim, pouca expressão no espaço textual da obra para dar lugar ao mundo vegetal e insular, espaços predominantes na sua cosmovisão. Com excepção das narrativas de ficção *As Figuras de Proa do “Marco-Wanda”*, de Carlos Martins, e *O Último Cais*, de Helena Marques, entre outros contos avulsos<sup>158</sup>, são poucas as obras de inspiração madeirense que ilustram a vida no mar ou dos pescadores. Trata-se de uma questão que merece ser aprofundada, tendo sido intuída, desde logo, ao longo das leituras que das narrativas de produção local fomos fazendo. Sendo o madeirense filho do povo que explora a terra, não se revendo, provavelmente, no descobrir aventureiro que explora o mar, será de considerar a hipótese de que o verdadeiro sentido dos escritores madeirenses reside (não no mar, mas) na conquista do solo, dos limitados metros quadrados aráveis que a orografia da ilha permite, para daí tirar o sustento. Ainda que cantada por alguns poetas locais, na primeira metade do século XX, a coragem subjacente às descobertas não têm, curiosamente, merecido atenção por parte dos prosadores madeirenses, sendo antes o

---

<sup>157</sup> Cf. “À borda d’água (Paisagens da Ilha)”, de João GOUVEIA, em *Narrativa Literária de Autores da Madeira, século XX: Antologia*, selecção de textos, prefácio e notas de Nelson VERÍSSIMO, Funchal, DRAC, 1990, pp. 15-26.

<sup>158</sup> V., por exemplo, “A companha do Profeta”, de Teodoro Correia (1890-1955), em *Miragens* (1938), o livro de contos, *O Vale e as Ondas*, de Carlos Cristóvão (1924-1998) e “O último arpoador”, de Maria Aurora Carvalho Homem, na antologia *Contos Madeirenses* (Porto, 2005).

poder telúrico da ilha que os tem atraído. É certo que, ao longo da História insular, a produção agrícola (o ciclo da cana-de-açúcar, o ciclo do vinho, o ciclo da banana...) tem prevalecido sobre a actividade piscatória. O mar apresenta-se como barreira ou caminho, raramente como meio de subsistência (a não ser para o pequeno número de centros piscatórios, com seus homens no mar e mulheres e filhos em terra, que não foram ainda transpostos para o espaço literário). Na verdade, pode-se ser dono da terra, mas ninguém é dono do mar.

A tessitura da obra bentiana parece coincidir com os tópicos insulares que marcaram a historiografia e as mentalidades dos madeirenses da época retratada: a terra-mãe, o drama da fome, a insularidade, a emigração, o dilema de querer partir e ter de ficar ou vice-versa, o temporal, o folclore e a etnografia como expressão da identidade, a busca da afirmação, o quotidiano transfigurado pelo discurso literário. Verdade é que a Madeira de então vivia à mercê de Lisboa, passando pelos maiores atrasos, com a mais degradada qualidade de vida e com a juventude a ter de emigrar. Uma Madeira antiga retratada por uma sociedade do medo, de receio ante os “senhores” e a alta burguesia funchalense, preconceituosa e defensora de um tipo de sociedade hierarquizada que se perpetuava<sup>159</sup>. Todavia, o autor não deixará, no decorrer dos tempos, de acompanhar a evolução das mentalidades e da sociedade, registando também, a partir dos anos sessenta-setenta do século passado, uma acentuada modernização dos meios e das infra-estruturas que desde então têm melhorado a qualidade de vida na ilha. De configuração testemunhal, os textos da ficção bentiana dão conta dessas atmosferas que particularizaram a Madeira e as suas gentes.

São vários os indícios que apontam para uma personalização do imaginário na escrita bentiana: lugares escolhidos, figuras evocadas, o tempo da infância, a

---

<sup>159</sup> V., a esse respeito, o romance *Uma Família Madeirense*, de João França.

experiência de vida, as atmosferas reconstituídas, os documentos exibidos. Quando o escritor empreende a busca dele próprio em *Canga*, *Águas Mansas* e em *Luísa Marta*, é decerto às suas origens que volta. Aí descobre as raízes em que julga encontrar a explicação ou a justificação da sua existência ulterior. A esse respeito observa João David Pinto Correia:

Tem-se muitas vezes assinalado a feição acentuadamente autobiográfica da obra de Horácio Bento de Gouveia. E tal significa: Horácio Bento de Gouveia projecta a sua experiência vivida de ilhéu no espaço textual dos seus romances. Aí também não é o autor que fala, mas sim aquele que, por ser construção do próprio autor, já não é o Eu-Autor, mas sim a personagem que o Autor julga ser ele próprio. (CORREIA 1994)

Na sua obra, é dada uma grande ênfase às relações entre autobiografia e narrativas de ficção, representada pela transposição da escrita de si e na sinceridade que imprime ao discurso narrativo. Todavia, sabemos que a problemática da autobiografia é nunca conseguir recuperar, totalmente, a realidade passada, verdadeira, devido ao facto de o texto, embora contendo elementos autobiográficos, ser já elaborado, transformado. Não é apenas, portanto, a incorporação de experiências do autor, mas é também obra de arte e como tal, subverte a natureza de simples cópia do real, perdendo aí o significado especificamente pessoal.

No universo de Horácio Bento transpõe-se para a escrita a pertença a uma região insular, a um lugar determinado: a infância aldeã, na Ponta Delgada, a adolescência citadina (Funchal), a maturidade em Lisboa, todos eles lugares amados, que o escritor descreve, quer com exaltação, quer com nostalgia, tornando-se o tema privilegiado da sua leitura autobiográfica. A obra bentiana testemunha o laço que o prende aos lugares da infância e que se confunde com a figura maternal. Não é de admirar que o autor regresse, regularmente, através da escrita, ao berço natal. No entanto, com *Luísa Marta*, as memórias, as somas autobiográficas, parecem constituir um empreendimento de

carácter testamental. Nesse romance, Bento de Gouveia muda de tom e cultiva de, quando em vez, uma certa grandiloquência. Pensamentos de recorte filosófico pontuam o livro e vêm provar que o autor sentiu a necessidade de fazer um balanço ao percurso de vida, enquanto indivíduo e escritor. Por isso, apresenta algumas reflexões com alcance geral que, de forma evidente, pretende partilhar com o leitor: o sentimento do tempo que passa (veja-se, por exemplo, o capítulo XLII de *Canga*). Além disso, a escrita de si junta toda a época em que viveu, em que esteve envolvido. A história da sua vida, os sentimentos e as ideias que o arrebataram atingem um alcance geral, ultrapassando os limites do ser. Escrever a própria vida permite, assim, ao autor extrair dos estados contraditórios a parte da felicidade que experimentou.

A autobiografia aparece como o natural meio para remontar às origens e reencontrar, ao mesmo tempo, as raízes do indivíduo e as do grupo, a eclosão da personalidade e a pertença ao grupo humano a que está ligado. Acresce que o género autobiográfico se acomoda a uma certa flexibilidade: pode tratar-se tanto de uma biografia, no sentido restrito do termo, como de um romance de inspiração autobiográfica, com montagem de recordações à maneira de um álbum de fotografias, ou ainda de uma autobiografia fictícia... Todos os meios estão à disposição para combinar a vida pessoal com a vida do colectivo. O escritor encontra aí a possibilidade de falar ao mesmo tempo dele e do povo a que pertence. Tudo o que conta na obra parece ser intensa e obsessivamente autobiográfico. A arquitectura ficcional é uma máscara transparente quer da experiência imediata, quer da personagem mítica de autor em busca de si mesmo. Horácio Bento de Gouveia ofereceu, deste modo, um bom exemplo das metamorfoses da autobiografia no século XX, ao renovar-lhe as formas, notadamente com *Luísa Marta*, bem como ao fazer uso dos vários modos de expressão de que dispunha (a narrativa descontínua, o recurso à análise crítica, a utilização de



documentos autênticos e comprovativos, bem como o paralelismo entre a experiência vivida e o imaginário).

O tema da adolescência, sentida e nostálgica, reflecte-se como *leitmotiv* em grande parte da literatura universal, como tentativa de resgatar o tempo perdido, o melhor da existência e de os integrar no viver actual, para, deste modo, melhor nos encontrarmos a nós próprios: há que sublinhar o valor de lenda e não de relato que se deve atribuir às recordações da infância, como observa Gaston Bachelard, em *La Poétique de la Rêverie*, em particular no capítulo “Les rêveries vers l’enfance”, em que se afere que toda a infância é lendária no fundo da memória (BACHELARD 1989). Relativamente à iniciação amorosa na adolescência, a experiência masculina desenrola-se em três etapas: a) platónico ou idílio romântico, b) *flirt* ou jogo da sedução e c) amor carnal ou aventura fácil. Todavia, pode haver situações paralelas: o idílio com uma jovem mulher recatada, educada e intelectual; o prazer sensual com uma moça do campo, ocupando este tema um lugar privilegiado em *Ilhéus/Canga* e em *Águas Mansas*.

As criaturas ficcionais de primeiro plano apresentam-se sempre como “grandes leitores” que comunicam os seus gostos de leitura (os do próprio Horácio Bento, provavelmente) aos leitores a que se dirigem as narrativas, sem nunca apresentar uma análise dos livros recomendados: esta selecção de livros e autores, espécie de biblioteca ideal para formar o sentido estético e ético do leitor, parece constituir o quadro referencial que educou o gosto do autor. Com efeito, como conclui João David Pinto Correia:

Depois do conhecimento de todos os romances e contos de Horácio Bento de Gouveia, é que este, na sua escrita, optou por se rodear dos autores e dos textos que lhe eram familiares e de que gostava, e também por conferir às suas personagens preocupações literárias e culturais sérias e com gosto, mas também – e estamos muito convictos do

que agora acrescentamos – Horácio Bento de Gouveia quis pedagogicamente difundir ideias, lembrar nomes, indicar títulos ao seu público receptor (CORREIA 2002a: 15).

Professor de profissão, Horácio Bento revela-se, assim, sensível à questão do ensino e isso transparece na obra. Inclina-se para a edificação moral segundo os procedimentos didáticos e denuncia o ensino desajustado e até castrador, em vigor no seu tempo, quer por personagens interpostas, quer pela voz do narrador. No romance *Ilhéus/Canga*, descreve a psicologia da personagem principal, Manuel Esmeraldo, a quem “os apontamentos dos mestres encarceravam [...] o espírito. Achava [Manuel] inútil o ensino da Literatura-Pátria sem leitura nem crítica de textos. Teoria e memória embotavam a acção criadora da inteligência” (C, 229). Em *Luísa Marta*, o escritor confessa: “Ou por desajustamento de métodos ou por incúria, pouco aprendi. Prevalencia a memória e não a reflexão. Nada de leituras, nada de crítica literária. O ensino do português reduzia-se à análise morfológica e sintáctica. Quanto à filosofia decoravam-se definições” (LM, 62-63). São, pois, situações que não diferem muito das críticas que ainda hoje se fazem ouvir, apesar dos novos modelos pedagógicos adoptados, sobre o Ensino em Portugal. Em *Lágrimas Correndo Mundo* e em *Luísa Marta*, o autor defende o autodidactismo através das personagens principais a quem confere exemplar estatura moral e comportamental. Em *Margareta*, ataca a degradação, a confusão e a anarquia a que o ensino e a indústria do turismo foram votados no pós-25 de Abril. Verbera, nomeadamente, a falta de preparação de certos professores (desprovidos de habilitações relativamente às disciplinas que lhes competia reger), a inexistência de programas ou de planificação da matéria a ministrar e o comportamento desrespeitoso dos alunos. Posiciona-se, finalmente, contra o transtorno social e económico que as lutas levadas a cabo pelo sindicato dos profissionais de hotelaria terão causado.

Como muitos escritores de origem insular, Horácio Bento exprime a noção do fluir irreversível da vida. Esse fluir inscreve-se num movimento cíclico e circular do tempo, cujos protagonistas se confrontam com a angústia da passagem irreversível da vida, como a ampulheta que desconta o tempo até se esvaziar. De novo, a contagem dos grãos de areia, depois de virada a ampulheta, lenta, mas inexorável, sempre a recordar a finitude dos seres: “Sinto, como os dedos da mão, os braços que me apertam e tanto mais me cingem quanto me foge o tempo” (LM, 112). Daí o fluxo da memória desempenhar um papel fulcral no discurso narrativo das obras:

A memória mostrava-lhe uma vida que vivera e não completara (C, 173)

E rua acima, desviando-se dos que vinham ao seu encontro, as recordações da juventude, como bolhas de ar surgindo e desfazendo-se em toalha de água de nascente ruidosa, espontavam na imaginação (TV, 173)

A memória transmudava-se em braseiro refulgente de evocações. Aquela infância e anos de adolescência como se esconderam mergulhados no tempo, como o tempo os consumiu! (LM, 276).

Além das incessantes viagens interiores entre o passado e o presente, o homem madeirense, no imaginário bentiano, parece oscilar entre a necessidade de partir e a incerteza de voltar, entre a dor e a distância, a saudade e a ausência, o sentimento de perda e o pensamento no futuro. A viagem é um parêntesis na vida, uma escrita invisível no ar, um tempo fora do tempo que desregra os ponteiros do relógio que, ora andam para trás e são as recordações, ora param e são as meditações, ora andam desacertados, e são as saudades que transcendem a escrita ficcional.

A problemática da emigração está muito presente na obra do autor, culminando com o romance *Torna-viagem*, o que não admira visto ser uma realidade tangível desde, pelo menos, o século XIX até aos nossos dias. Na Madeira não falta(va)m modelos e histórias dessa experiência social e humana: demerarista, brasileiro, venezuelano,

americano ou radicado na África do Sul, Bento de Gouveia consagra, naturalmente, múltiplas figuras de conterrâneos que emigraram. Nisso, os madeirenses não diferem dos vizinhos açorianos e cabo-verdianos. Com efeito, como observa Salvato Trigo, “Em Nemésio e o atlantismo estético lusófono”, a respeito de autores açorianos e cabo-verdianos:

A emigração tornou-se então num elemento idiossincrático destes ilhéus atlânticos, constituindo-se, por isso, num dos *leitmotiven* da sua estética. Mesmo que essa emigração não se concretize, a verdade é que ela povoa o imaginário do ilhéu e acompanha-o pela vida. (TRIGO 1998: 751)

Tal observação é extensível a autores madeirenses que, desde o século XIX, vão dando eco dessa problemática. O caso do Miséria, em *Canga*, ilustra a segunda frase da citação supratranscrita.

Outro tema bem presente é o da domesticação do espaço como condição para evoluir, subir na vida, alargar horizontes, ser alguém, descobrir os outros e ser reconhecido. *Canga*, *Águas Mansas*, *Margareta* e *Luísa Marta* apresentam, assim, o roteiro do estudante madeirense: tem de se deslocar, ora para o Funchal (Liceu), ora para Lisboa ou Coimbra (Universidade). *Lágrimas Correndo Mundo* narra os percursos de um caixeiro-viajante na ilha e *Torna-viagem* as tribulações de emigrantes madeirenses na América Latina. Em *Margareta*, narrativa que encena guias intérpretes, o romance une-se à textualidade própria de um roteiro turístico, trazendo informações úteis e a descrição em movimento de uma região, como se a turistas se dirigisse. Ao leitor dá a conhecer os lugares que aquele não conhece ou reconhecendo outras que frequenta ou frequentou, e nele despertando a evocação e a saudade. A sua obra é, no final de contas, uma deambulação pela Madeira. Contudo, viajar é sempre circular, pois, o viajante, sendo madeirense, acaba por regressar à ilha, ponto de partida, lugar de origem.

À semelhança de outros romancistas madeirenses, nomeadamente Ricardo Jardim, João França e Carlos Martins (este último, como escritor de “folhetins radiofónicos”), Horácio Bento procura registar e colocar no universo literário um considerável número de freguesias, de ruas do Funchal, de lugares do arquipélago da Madeira. Tal propósito parece enraizar-se num sentimento ufano do torrão natal, que, na pesquisa literária, o leva a decantar o espírito do(s) lugar(es), recorrendo ao poder evocador dos topónimos.

A obra bentiana transcende o domínio literário, para se afirmar como uma radiografia do quotidiano ilhéu, embora percorrido por uma profunda dimensão de humanidade e, portanto, de universalidade. O dinheiro, a saúde, o trabalho, os planos de futuro, a ambição, a aprendizagem, os vícios, o amor, a sabedoria popular, a alimentação e os desejos mais íntimos extravasam, claro está, os problemas de incidência local. A paisagem luxuriante, por um lado, a humanização dessa mesma paisagem, por outro, concretizadas pela domesticação de elementos naturais imprevisíveis na forma de poios, fajãs, levadas e estradas, estão retratados – desde a descrição visual à sugestão emotiva – na sua obra de ficção. Neste sentido, a descrição dos cenários da ilha e o pitoresco dos usos e costumes, enquanto tema literário, segue o trilho inaugurado, nomeadamente, por Raul Brandão com *As Ilhas Desconhecidas* (1926) e Ferreira de Castro com *Eternidade* (1933), na exaltação do ruralismo madeirense. Mais do que isso, nos livros de Bento de Gouveia, emerge um profundo respeito pelas forças da Natureza: as enxurradas, as quebradas, o mar alteroso e o vento leste vêm, regularmente, lembrar ao homem a lição da humildade e a fragilidade da sua condição. Nesta perspectiva, podemos afirmar que, a julgar pelo respeito e pela comunhão com a Natureza patente na obra, o escritor do Norte da Madeira é um

ecologista da primeira hora, aberto às exigências do desenvolvimento incontornável e necessário, mas respeitador da orgânica e morfologia do espaço insular.

Na obra de Horácio Bento, a natureza manifesta-se sob variadas formas, quer vegetal ou animal, quer climática ou cósmica. Não se trata de um simples cenário, mas de uma presença viva, onde a vida se expressa através de todo o tipo de ruídos: o assobio do vento no eucalipto, o rugir do mar, a lamentação de certas aves: “Feria o ar o canto sincopado do patagarro na convizinha da montanha” (TV, 1995: 16). Em certos trechos da obra, o autor realça a presença da natureza através da anotação de cheiros, solicitando, por vezes, todos os outros sentidos (efeito sinestésico), dando a ver uma natureza como sinónimo de vitalidade, ao insuflar forças primitivas no ser humano:

Silêncio. Andava esparso no ar quieto um aroma suavíssimo que exalavam as boninas e as trompeteiras viçosas e belas da frescura da levada, que corria gorgolejante para o interior das fazendas. E, na redolência da flor das trompeteiras e das boninas, havia o que quer que fosse de amavio, de filtro embriagador e erótico. (C, 107)

Não será então de admirar que o tema romântico do diálogo com a natureza ocupe um lugar significativo no espaço textual, apresentando-se como refúgio propício ao devaneio sentimental. A contemplação da natureza suscita e favorece o sonho acordado e “a propensão para a romântica descrição do ambiente envolvente do elemento líquido, as águas e os seus ruídos, as brumas modelando os verdes da paisagem”, bem como “a fuga à descrição apolínea da paisagem”, como observa António Ribeiro Marques da Silva<sup>160</sup>. O campo, o mar e as serranias estão também associados aos grandes espaços libertadores. Um dos prazeres preferidos do herói bentiano é percorrer o campo ou escrutinar os vastos horizontes. De volta à terra natal, o herói delicia-se com a liberdade dos passeios. A narrativa bentiana propõe, assim, uma visão positiva da natureza: esta incarna a vida, favorece o sonho e permite a evasão (a

---

<sup>160</sup> Cf. [www.uma.pt/hbento/msilva\\_lmarta.html](http://www.uma.pt/hbento/msilva_lmarta.html), 2002.

idade de ouro) que se revelará temporária e ilusória, porque o destino das personagens, pólo frequentemente oposto à natureza na ficção, acaba por se inscrever na tristeza e na desilusão.

Sobre a cultura tradicional, o ponto de vista do escritor é crítico, no sentido construtivo do termo, emprestando-lhe uma visão positiva ao mostrar-se sensível à poesia da literatura oral e tradicional, bem como à liturgia religiosa. Regista alguns valores humanistas como a hospitalidade, a solidariedade e a generosidade. Alguns vultos da terra são detentores de uma sabedoria e de um conhecimento que merecem respeito: o arrais que faz acertadas previsões meteorológicas, o colono que conhece a serra como ninguém, o camponês, digno e bem-falante, que intercede junto do regedor a favor da criança que roubou uma pêra porque passava fome, os caseiros perspicazes que não se deixam enganar por falsos argumentos. Todavia, Bento de Gouveia também não se coíbe de mostrar o lado negativo: o estigma que marca a jovem mulher comprometida que não chegou a casar, ficando para “velha menina” (a Constança do romance *Águas Mansas*, a Luísa Marta, os contos “Alma Negra” e “Ana Maria”), o espírito de casta que impede a mobilidade social (em *Águas Mansas*), os excessos nos arraiais, o ritual grotesco da noite do anjo, a religiosidade de um povo conformado, resignado e temente a Deus, bem como a superstição e as crendices que mantêm os camponeses presos a certa irracionalidade (*Ilhéus/Canga*).

A obra parece ser, também, portadora de uma implacável crítica de costumes. A hipocrisia, o adultério, a calúnia, a falta de carácter, a fatuidade, o provincianismo, o desrespeito, a ingratidão e o abuso de poder constituem, alvo de crítica mordaz, independentemente da categoria social da personagem, dado que são comportamentos transversais a todas as classes humanas. Veja-se, por exemplo, a réplica de Marta, em *Canga*, “– Então acha bonito que a maioria das raparigas da cidade raramente apareça

às janelas e leve os dias a espreitar por entre as tabuinhas das persianas! Isto é atraso, não lhe parece?” (C, 177), fazendo lembrar a fórmula “La fenêtre, en province, remplace les théâtres et la promenade” em *Madame Bovary*<sup>161</sup>, de Flaubert. Veja-se, ainda, no final de *Torna-viagem*, no jantar que Matilde organiza em honra dos compadres regressados da Venezuela, o comentário do autor-narrador à decoração da sala de jantar: “em cima das mesas dispostas em torno da sala de estilo inglês e na vitrine, as pratas rebrilhavam numa exibição que tinha todo o ar de novo-riquismo” (TV, 234).

Nas narrativas bentianas transparece um sentimento de indignação com certas relações sociais e económicas que promovem a fome, o analfabetismo e o trabalho de escravo, um *statu quo* que favorecia as classes dominantes. As suas obras parecem denunciar as injustiças sociais mais gritantes e prestam “homenagem aos olvidados da História” do povo madeirense, como lembra Michel Maillard (2002: 70) a respeito de *Canga*. As situações expostas desempenham, não raro, a função de requisitório contra a escravidão ou contra os abusos dos poderosos e apelam ao leitor para a absoluta necessidade de tomar parte na construção do edifício social. *Canga* e *Lágrimas Correndo Mundo* são disso testemunhos. Se é certo que algumas classes dominantes são, por vezes, duramente criticadas, tal como certos políticos, senhores doutores ou proprietários rurais, o autor nunca põe em causa, nos três primeiros romances, o Governo, que é sempre apresentado como a entidade fiscalizadora e reguladora do relacionamento contratual dos trabalhadores por conta de outrem<sup>162</sup>.

Apesar do cuidado em registar momentos marcantes da história recente da Madeira ao longo da sua produção ficcional, não deixa de ser sintomático o facto de

---

<sup>161</sup> Cf. Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, p. 177. (Col. “folio”)

<sup>162</sup> Ver, por exemplo, o desfecho em *Canga*. Lê-se, ainda, em *Lágrimas Correndo Mundo*, p. 161: “Mas o tal patrão vai ser obrigado a cumprir a lei e o governo vai proibir que haja casa de bordados fora da cidade”.



Horácio Bento de Gouveia nunca se ter referido, por exemplo, ao monopólio da fábrica Hinton [...] que levou à falência a maioria dos engenhos de açúcar, nem à “revolta das farinhas” que desencadeou a célebre “Revolta da Madeira”, em 1931, nem à guerra colonial, nos anos sessenta, o que, por si só, ilustra a prudência do autor. Tal já não acontece nos romances publicados após o 25 de Abril, onde a crítica se assume sem peias: “O Norte estava desprezado pelo governo”, como se lê em *Torna-viagem* (1979: 34) e, em *Margareta*, o desgoverno que se fez sentir no pós-25 de Abril é liminarmente criticado.

Em contraste com o conteúdo temático dos romances de Carlos Martins, nos livros de Horácio Bento, não são os conflitos entre gerações que vêm ao de cima, mas a defesa da família apresentada como porto seguro, núcleo solidário e generoso, base de apoio, seguro de vida, independentemente do carácter das personagens. São disso testemunhas a Mafalda, dos Garipos, prostituta arrependida que regressa à casa paterna (em *Canga*), e o Artur, da Achada do Castanheiro, emigrante que, após décadas de ausência sem dar notícias à mulher e aos filhos, e de uma vida atribulada pelo continente sul-americano, resolve regressar ao lar, velho e desafortunado (em *Torna-viagem*). Em grande plano, os Freitas, no mesmo romance, e os Meneses de Albuquerque, em *Margareta*, vão representar, por assim dizer, modelos de família no imaginário bentiano.

O sensualismo é quadro temático que faz oscilar Bento de Gouveia entre a exaltação dos sentidos e a reprovação moral. É certo haver nas narrativas alguns episódios fugazes com esse teor<sup>163</sup>, mas muitos ocorrem emoldurados numa visão

---

<sup>163</sup> A experiência sexual havida com uma camponesa ou uma criada, sem compromisso nem consequência, só pelo prazer que advém do acto, é, no entanto, cena recorrente nalguns romances: o Manuel com a Joaquina, em *Canga*, o Pedrinho e a Helena e o mesmo Pedrinho com a Teresa, em *Águas Mansas*, o Artur com uma desconhecida, na boca do Caminho das Cruzinhas, quando ele se dirigia a pé para o Faial, poderá ser lida como a reivindicação de uma sexualidade experimentada na sua plenitude. Assim, o erótico apresenta-se na obra bentiana através de aventuras amorosas passageiras ou de amores

naturalista, em que o instinto comanda os sentidos e o desejo sexual se equipara a uma armadilha, mais degradante do que edificante, gerando, frequentemente, um forte sentimento de culpa no(s) protagonista(s). Nas várias situações de enfoque sexual, o autor-narrador tende a apresentar o acto como uma transgressão às normas, uma exploração do outro, resultado de um instinto básico ou de uma atracção fatal, associando-o à ideia de ilusão, frustração e degradação moral. Assim sucede com Manuel e Armanda, em *Canga*, Pedro e Leonor, em *Águas Mansas*, Artur e a espanhola, em *Torna-viagem*. O autor não parece defender o hedonismo como estilo de vida e alerta para os seus perigos. Esses quadros também dizem muito acerca do meio madeirense, no que diz respeito às mentalidades e aos comportamentos. Nos vários cenários e episódios relatados, percebe-se que muitos dos homens, sobretudo os de condição socialmente favorecida, são iniciados na vida sexual com jovens camponesas ou prostitutas e, depois de casados, mantêm relações extraconjugais. Muitas das raparigas do campo são despudoradas e vistas como meros objectos sexuais. A obra bentiana não defende o machismo, mas dá a ver uma sociedade por ele marcada.

Embora transversal a toda a obra de ficção, a temática da situação da mulher madeirense emerge de forma mais visível nos contos “Alma Negra” e “Ana Maria”, bem como nos romances *Lágrimas Correndo Mundo* e *Luísa Marta* que são, em última análise, ensaios sobre a condição feminina, a aspiração da mulher madeirense, a sua concretização, as suas frustrações, quando não um panegírico dirigido àquelas que souberam mostrar-se dignas até às últimas consequências. Por aqui se nota que Horácio Bento de Gouveia estava atento aos problemas do seu tempo, sem nunca renunciar a ilustrar a sua idealização da donzela madeirense (por exemplo, a Cristina, em *Canga*, a

---

ancilares. Resulta de um desejo não reprimido na ausência do ser amado, mas que se expande em toda a sua força libidinal, num anseio feliz, num cio elementar, geológico, decorrente da lei do mundo. São as cenas em que *Eros* se revela em toda a sua naturalidade.

Ângela, em *Lágrimas Correndo Mundo* e a Maria Germana, em *Margareta*). Neste âmbito, não será de admirar que, ao longo da obra, Horácio Bento ponha em questão o casamento (é nos três últimos romances que o problema do casamento é posto de maneira mais directa). Convém notar-se, quando se aborda este tema, a simpatia que o autor parece manifestar pelas raparigas do povo, sobretudo quando enganadas ou abusadas. Simultaneamente, alguns casais burgueses que surgem nos seus romances permitem ao autor mostrar uma sintomática ausência de verdadeiras relações amorosas.

Não são poucas as linhas de leitura possíveis e outras ficaram, seguramente, por apontar. Mesmo assim, tal roteiro é revelador da riqueza de assuntos, temas e motivos de que a obra bentiana se reveste. No passo seguinte, procuraremos colocar a tónica nos aspectos mais originais do imaginário do escritor madeirense.

## 2.7. Virtualidade e originalidade da obra: da insularidade à ilheidade bentiana

Certes, l'écrivain insulaire veut s'évader et agrandir son île aux dimensions de l'univers mais, en cela, il ne diffère pas de celui qui est en prison ou qui, reclus dans une chambre d'hôtel, cultive l'exotisme. Non, ce qui frappe chez lui, c'est une sorte de nostalgie première, de rupture : le sentiment diffus d'être né en exil.

Jacques Meunier<sup>164</sup>

A situação geográfica e a História recente da Madeira caracterizam e influenciam fortemente a produção literária bentiana, quer pela configuração temática desenvolvida, quer pelo material linguístico trabalhado, o que faz com que essa mesma escrita tenha características próprias no interior da actividade literária portuguesa. Como é óbvio, o sentimento de insularidade é, claro, uma motivação muito forte que define o ponto de partida para qualquer projecto literário, repercutindo-se na escrita de índole criativa, com preocupações estéticas. Esse sentimento parte da consciência de que os ilhéus têm sido historicamente não somente marginalizados pela condição geográfica, mas também esquecidos pelas autoridades do país, sendo que a sua sobrevivência se deveu à capacidade em adaptar-se às circunstâncias e em resistir à adversidade. É essa experiência que define o conceito de “insularidade”, nos seus sentidos tradicionais geográfico, psicológico, histórico, literário e político. A esse conceito estão ligados o sentimento de solidão, de abandono e de ostracismo; a condição de marginalidade ou de “periferia”, real e metafórica; o *pathos* insular que decorre da sensação de clausura (donde o desejo da fuga, da viagem eterna ao encontro da ilha perdida), da sensibilidade ao clima (a chuva na costa norte, o nevoeiro na serra, o “capacete”<sup>165</sup>, o vento leste e o recorte, ora nítido, ora vaporoso, das Desertas, por exemplo, para aquele que se encontra

---

<sup>164</sup> Jacques MEUNIER, “Îles désertes”, *Le Monde de l'éducation*, Mars 1998, p. 55.

<sup>165</sup> Isto é, a “bruma cerrada no céu” ou o “céu coberto” (CALDEIRA 1993: 29).

no litoral leste) e da vertigem que a imensidão do mar provoca nos ilhéus. Caracteriza-se ainda pelos fortes sentimentos telúricos, tanto mais arreigados quanto mais pequena for a terra do ilhéu, bem como, em termos socioeconómicos, pelo conservadorismo e pelo atraso social. Bento de Gouveia dá amplamente conta disso na cronística e na narrativa. Por exemplo, na crónica intitulada “O Funchal e as Diversões”<sup>166</sup>, podemos ler:

Impossível transfigurar-se o insular num continental. Criam as ilhas uma maneira de ser diferente, maneira de sentir e de agir, de ver os problemas internos e externos ...

Noutra, intitulada “Madeirenses em posições cimeiras de Lisboa”<sup>167</sup>, escreve:

Se a Ilha é pequena, há aqueles que se desorbitam porque reagem contra a cintura marítima que, de certo modo, os esmaga, tentando passivamente recalcar os espíritos.

Assim se coloca a problemática do “lugar”, do “espaço-ilha”, de modo a destacar a consciência da alteridade do ilhéu. Tal convida a aprofundar, naturalmente, o conhecimento do *eu* insular<sup>168</sup>. Para o ilhéu, pensar e escrever a ilha é compreender o espaço que não pode ser neutro como referenciado por Moles e Rohmer e de onde se destacam, por conseguinte, comportamentos particulares<sup>169</sup>. A consciência da ilha pressupõe, desta feita, a consciência do continente, bem como o confronto com a alteridade. É nesse sentido que se posiciona Jean-Michel Racault: “penser l’île comme île, c’est la poser dans sa différence, ce qui n’a de sens que par rapport à une norme territoriale préalablement constituée en réalité de référence” (RACAULT 1995: 9).

---

<sup>166</sup> Cf. “O Funchal e as Diversões”, *Diário de Notícias*, do Funchal, 20-VI-1965.

<sup>167</sup> Cf. “Madeirenses em posições cimeiras de Lisboa”, *Diário de Notícias*, do Funchal, 29-V-1981.

<sup>168</sup> Cf. Irene Lucília ANDRADE, *Porque me Lembrei dos Cisnes*, Leiria, Editorial Diferença, 2000. A viagem até Porto Santo, permitirá ao narrador-personagem, Cristóvão Azevedo, questionar-se acerca da sua experiência profissional e familiar. Cremos poder afirmar, contudo, que a contribuição desta deslocação vai mais além do que a retrospectiva de uma existência de cerca de sessenta anos. A viagem no espaço permitirá, ao narrador-personagem, encetar uma viagem ao interior do *eu*, já que “Cristóvão Azevedo se lançaria na aventura de viagem dentro de si” (ANDRADE 2000: 22). A viagem continua, nesta obra, a ser um motivo essencial da escrita luciliana, permitindo a descoberta da dualidade do ser humano.

<sup>169</sup> Cf. A. MOLES e E. ROHMER, *Labyrinthes du vécu*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982.

Como se sabe, a especificidade insular é necessariamente derivada e periférica. É essa experiência que Ricardo França Jardim ilustra na crónica intitulada “Tristes Ilhas”, nestes termos:

Passei os primeiros anos da minha vida numa ilha olhando o mar. E imaginava os mundos que existiriam para além daquele horizonte. Uma vez, um amigo de infância confidenciou-me a sua fantasia: se nada houvesse e todo o resto fosse ficção? Ser-se ilhéu é precisamente isso: estar-se isolado e recriar um universo à medida da nossa imaginação. Quem nasce do outro lado, vê o mar noutra perspectiva: algo acessório, secundário. Para um continental, as ilhas são coisas remotas, exóticas, entre a realidade e a fantasia, as viagens do capitão Cook, Corto Maltese, as aventuras de Robinson Crusoe e o seu criado Sexta-Feira, Brabdingnag e Liliput, países de gigantes e anões. (JARDIM 2002: 103)

A escritora madeirense Irene Lucília Andrade, numa entrevista inédita cedida ao jovem investigador italiano, Massimo Bussone, explica a *insularidade* do seguinte modo:

Para um madeirense existem dois sentimentos que se unificam e que é difícil de separar, e que às vezes angustia um bocado: um amor e um apego à terra, porque a terra de certa maneira protege, mas ao mesmo tempo há uma repulsa, porque a terra limita-nos também. E é desse dilema e nessa conjugação desses dois aspectos que a gente se revela um pouco na literatura. (BUSSONE 2000: 15)

Se Horácio Bento parece ter partilhado desse sentimento, através do enunciado que narra a personalidade de Manuel Esmeraldo (“Seu desejo seria partir, mas a sua pátria era aquele recanto” – C, 31), o seu discurso narrativo e os indícios nele inscritos apontam para a ideia de que a ilha não será um espaço limitado, mas um ponto de partida para o encontro com o mundo e um ponto de retorno para o reencontro com as origens. A *insularidade*, enquanto condição geográfica e histórica que implica limitações de desenvolvimento económico, social e cultural, assim como barreiras físicas e mentais por transpor, não será para ele uma fatalidade, mas um facto portador de vantagens e desvantagens sobre o qual convém reflectir. A essa tomada de consciência, influenciada pelo imaginário herdado e desenvolvido, pelos sentimentos experimentados e partilhados, pela ideia de cultura madeirense, pode designar-se, com

geógrafos e antropólogos franceses, de *ilheidade*, ou seja, uma representação mental da ilha<sup>170</sup>.

É, de facto, a própria vivência insular que o leva à exaltação dos ilhéus e da ilha, dessa ancestral ligação do homem ao meio natural que o envolve. Essa singularidade assenta essencialmente na sinceridade do autor, como observou José Tolentino Mendonça, no *Diário de Notícias* do Funchal, a propósito do romance póstumo bentiano, mas que é, do nosso ponto de vista, extensível ao conjunto da obra narrativa:

Para nós a principal e a superior novidade de *Luísa Marta*, o que nela há de verdadeiramente intemporal, é a radicalidade e o génio com que Horácio Bento de Gouveia assume as suas raízes, os seus fantasmas, os seus medos mais acossados, a arca de tampa pesada cheia de “clássicos” do seu tempo. É um assomar ao passado, uma busca sofrida desse tempo onde sentimos a nossa alma ligada às pedras e às ondas. [...]. Horácio Bento assume-se como o visionário da infância remota, o adivinhador do universo que recria em palavras de erudição e sabedoria. (MENDONÇA 1987)

Se, na maioria dos seus livros, o sentido está na região, zona perfeitamente caracterizada, o autor consegue anular o pitoresco regional como particularidade para alcançar o universal, remetendo para a própria natureza da literatura: matéria trabalhada com imagens e estilizada. Efectivamente, Horácio Bento de Gouveia não parece contentar-se com meros apanhados fotográficos, procurando antes a transfiguração epifânica. As simples pinturas de paisagens, tipos humanos e de costumes não transmitem a mundivivência madeirense, mas apenas a própria imagem: o escritor alimentar-se-á dessas aparências para convertê-las no corpo e na alma do ser madeirense, numa verdadeira fusão do lugar insular com o indivíduo aí nascido e vivido, numa verdadeira eucaristia. A impressiva *ilheidade* que sobressai dos romances, por manifestarem facetas da condição humana e por não conhecerem fronteiras, atingindo, pois, o universal, tem o sabor, o cheiro e o pulsar de uma regionalidade cultural que o autor defende e descreve sem deixar de a criticar. Na verdade, o clima e a

---

<sup>170</sup> Lembramos de que se trata da expressão do espaço insular vivido pelo autor, elevado a local propício ao imaginário e à ficção. Cf. definição na nota de rodapé 102, p. 155.

paisagem têm, para Horácio Bento de Gouveia, influência sobre o comportamento e o sentir do ilhéu, como ilustram os seguintes trechos: “As montanhas encapotadas de nuvens infundiam certa hipocondria, o sentimento, estado de alma, casava-se com a natureza” (M, 233) e “a paisagem da Ilha transmuda o hipocondríaco de certo modo” (LM, 272). “E como ideia pertinaz que lhes ocupa a atenção, aludiram à monotonia daquela vida parada, sempre o mesmo horizonte do litoral da Ilha, o mar, a esposar-se com a Terra, o sol sepultando-se nos confins de um espaço que parecia finito e não era” (LM, 244).

Também é certo que o escritor estigmatiza os defeitos a que o provincianismo<sup>171</sup> conduz, tal como a “má-língua ilhoa! (M, 201) ou “a bilhardice tão da psicologia da gente ilhoa” (M, 209). Denuncia a tendência para negligenciar a actividade de leitura, a prática do estudo, porque o “interesse sensorial domina o intelectual” (LM, 229). Sintomático é igualmente o interesse que o madeirense tem pelas forasteiras: “É a novidade, e os rapazes da Madeira, talvez porque nasceram na Ilha e nela vivem gostam do que é exótico. E ela é estranha” (M, 262). Essa apetência pela diferença e pela urbanidade é explicada no seguinte trecho:

De si para consigo, examinando-se pretendia dar uma explicação à sua volubilidade. O ser ilhéu, e de uma tão pequena ilha, essa insularidade não teria influência em suas condições temperamentais? Às raparigas da Ilha verificava ele que lhes faltava espírito como dote expansivo de comunicação de vida interior, e ele, Nuno, aperreado entre o mar e a montanha sempre viveu na inquietude de evadir-se na busca de novo contacto humano (M, 185).

---

<sup>171</sup> A título de comparação, vejam-se as anotações de idêntico foro respigadas no romance *O Grande Amor da Irmã Elsa* de Carlos MARTINS: “encontravam-se na sala de estar a ler os insípidos, enjoativos jornais da Madeira” (1980: 33); “Élvio continuaria a existir, a vegetar numa Ilha de beleza inigualável, mas à qual fora imposto como tributo para a obtenção de semelhante graça, permanecer centenas de anos atrasada em contraste com o restante do Mundo” (1980: 58); “Madeira, num ambiente tolo e piegas como é o nosso” (1980: 72), “a literatura regional é das mais dolorosamente paupérrimas (1980: 121) “consideram mais elevada honraria, dignificante e distinção exportar cebolas, vaginha, bananas, vinho, imigrar vilões, importar queijo, tabaco, whisky, genebra, todo o género de bebidas alcoólicas para degeneração e corrupção da humanidade e ainda usufruir lucros de diversas não bem esclarecidas iniciativas (1980: 81)]; “[o escritor Marco Carlos] não comparecia às suas [às da suposta elite da ilha] idióticas, lamechas, fúteis reuniões. [...]. Tudo isso causava despeito num meio mesquinho como era o madeirense” (1980: 119).



Nas tentativas de uma definição da identidade madeirense não verificámos qualquer sinal de animosidade contra portugueses do continente. São, aliás, raríssimos na Literatura, com a ilha da Madeira ao fundo, os reparos contra continentais. Na verdade, temos conhecimento de apenas dois exemplos. No romance *Trinta Dinheiros* (1958), Assis Esperança encena um oportunista que foge dos credores de Lisboa e tenta refazer-se, na Madeira, iludindo uns e outros. O escritor madeirense Carlos Martins não perde a oportunidade de dar algumas alfinetadas nesses mesmos “armões”<sup>172</sup> do continente, em *Madeira – Mar de Nuvens*:

Viam-se também [no Casino] alguns madeirenses em companhia de amigos estrangeiros em férias entre nós e outros residentes na Ilha, que, pela sua conduta imoral e escandalosa, se achavam proscritos pela sociedade portuguesa. Homens e mulheres vulgares, que nas suas terras haviam exercido profissões das mais inferiores, pretendiam então arvorarem-se em presença de estranhos, em importantes individualidades. Despeitados, empenhavam-se em depreciar os madeirenses, à custa de quem se haviam civilizado e enriquecido. (MARTINS, 2ª ed., 1972: 34)

Outros valores sobressaem no conjunto da obra bentiana, indicando que a ideologia católica está profundamente enraizada no ser madeirense: a hospitalidade, o espírito de sacrifício e de resignação, o remorso, a exaltação do trabalho, a família, o apego à terra que o ser madeirense viu nascer, a tensão existente na bipolaridade instinto/moral, a dignidade, o conservadorismo, a modéstia. Além do mais, não será por acaso que a religião católica e a Igreja nunca são beliscadas directa ou indirectamente nos livros do autor.

Essa atmosfera será parte constitutiva da poética impregnada de realismo que Horácio Bento desenvolve com base em expressões típicas, imagens originais, anotações sensoriais, tipos humanos retratados por dentro e por fora e “cenas da vida” fatiadas no quotidiano ilhéu. Mais do que uma simples tentativa de lançar de novo a

---

<sup>172</sup> Madeirensismo semântico, “armão” significa “aquele que se faz passar por grande figurão” (CALDEIRA 1993: 9), ou seja, ‘que gosta de se armar’.

“actividade literária madeirense”, provando que há matéria mais que suficiente para se investir nessa área, o escritor avança com o projecto de instituir a literatura como memória das gentes insulares do século XX, transfigurando-a com uma “escritura” de funda memória colectiva e de amplo tempo interior, de grande poder visual e sonoplástica.

As sonoridades constituem matéria sensível tão importante como as formas vistas e descritas. A Madeira representa um espaço não somente de imagens únicas, mas também de sons característicos (o matraquear da engrenagem do engenho a vapor, o gorgolejar da água nas levadas, a sirene dos transatlânticos, a toada do búzio), como comprovam o recurso às variadíssimas onomatopeias (o aviso do levadeiro, o zumbido do carroto do cabo aéreo, o comboio do Monte, o arrastar de pernadas de loureiros na serra, os pregões do candeeiro aos bois, a música dos romeiros) e às anotações de traços fonéticos na fala dos populares da ilha.

Essas anotações que Horácio Bento de Gouveia cultivou nos seus romances serão um dos aspectos mais interessantes e inovadores do trabalho do escritor. Com efeito, o que mais impressiona na sua escrita, é que procura restituir, o mais fielmente possível, as especificidades regionais. Horácio Bento de Gouveia avança com um “dialecto madeirense” nos diálogos, não só através do léxico (como fez Aquilino Ribeiro) ou frases com crioulismos (como transcreveu o escritor cabo-verdiano Baltazar Lopes), mas chega ao ponto de conferir à construção frásica, tanto as incorrecções como a própria pronúncia da Madeira recuada. No vasto mundo da Lusofonia, tudo isto é uma experiência bastante interessante porque vem enriquecer a matização e a coloração da língua portuguesa encetada por escritores brasileiros ou originários das ex-colónias e das ilhas, já em finais do século XIX.

A orientação moral dos desenlaces das narrativas será algo de invulgar na literatura portuguesa, como já notava António Quadros, relativamente ao primeiro romance *Ilhéus*, publicado em 1949. De certo, apesar da atmosfera de tristeza suscitada pela problemática da exploração de seres humanos ou pelo fado das oportunidades perdidas ou do desvirtuamento de valores éticos e morais, que o autor se limita a reproduzir – com rigorosa fidelidade, ao que tudo indica – as obras projectam uma intencionalidade construtiva: ao ambiente de desesperança ou de remorso sucede, num misto de optimismo moderado e de confiança lúcida, um grito de justiça que está sendo feita, para honra de uns e dignificação de outros, a custo de sacrifício individual, de entrega ao trabalho e de amor à terra. Verdade é que Horácio Bento se revela profundamente telúrico no verbo e na *verve*, exemplarmente universal no sentido insular mítico, assumidamente um escritor de matriz cristã que procura despertar o leitor para o valor ontológico da esperança, em vez de lhe oferecer o nada.

**PARTE III**



Estalam as febres  
as folhas corroídas iniciam a queda  
fogo maduro  
purificando o campo

há poios seculares  
onde os colonos enterram as pernas  
até ao joelho

todo o ar é de oiro  
até uma abelha pode  
ali morrer

em Junho aflitos  
os pássaros mergulham na lama  
como submarinos atingidos

no chão abrem-se grandes tesouras  
são as tosquias do Poiso Loreto Fajã

José de Sainz-Trueva<sup>173</sup>

Serve o belo poema em epígrafe, de José Sainz-Trueva, para anunciar o cerne do romance que aqui nos ocupa: a profundidade histórica, a força telúrica, o peso da tradição, a energia vital da Natureza, o trabalho ciclópico, a fatalidade do destino, o equilíbrio precário da vida humana e animal, o enraizamento no espaço insular composto de ar, de mar e de terra como se de um só elemento se tratasse, a vertigem do abismo da lonjura e a do abismo da altura – em suma, as tensões e as atracções físicas e metafísicas que definem a relação que o povo madeirense tem com a sua ilha. É tão certo o ilhéu ter-lhe moldado a feição ao longo dos séculos como essa paisagem ter-lhe, por sua vez, determinado o modo de vida e o modo de pensar a existência. É esse apego que liga o ilhéu à ínsula que será amplamente estudado, retratado e descrito por Bento de Gouveia ao longo da sua actividade como escritor, iniciada precisamente com o romance *Ilhéus/Canga*: autêntico documentário humano largamente baseado na Madeira

---

<sup>173</sup> José de SAINZ-TRUEVA, José de – “Musa Grata”, *Ilha 4*, Câmara Municipal do Funchal, Junho 1994, p. 131.

pobre e rural, quer retraída em si mesma, quer acanhada na sua relação com a sua provinciana cidade, e nas dificuldades do dia-a-dia das suas gentes.

Nesta parte do estudo, procuraremos fazer a história da escrita do romance e da sua tradição impressa. Tal desígnio exige um processo de contextualização e de enquadramento no campo do pensamento do autor, no das preocupações sociais e no das doutrinas literárias suas contemporâneas. Faremos, então, o seguinte percurso constituído por seis etapas: estudar “a fortuna editorial de *Ilhéus/Canga*”, investigar sobre “a génese do texto”, observar “a organização do romance”, analisar “a escrita da narrativa”, reflectir sobre as várias “configurações de *Canga*” e, naturalmente, chegar ao “remate” deste ensaio.

## 1. A FORTUNA EDITORIAL DE *ILHÉUS/CANGA*<sup>174</sup>

Quando Horácio Bento de Gouveia deu por chegada a hora de se arriscar na criação literária de fôlego, era já homem maduro e experiente na arte da escrita. Com quarenta e cinco anos de vida, dos quais vinte e dois de afastamento da ilha, e mais de vinte e cinco de colaboração em periódicos regionais e nacionais, contava já no seu activo com um livro intitulado *Páginas de Jornalismo* (1933), prefaciado por Hernâni Cidade, e dois estudos publicados: um opúsculo intitulado *Aspectos Histórico-Geográficos da Ilha da Madeira* (1932), o outro *Aspectos da Moderna Literatura Brasileira* (1941).

Tinha, naturalmente, opinião formada sobre a ductilidade da matéria verbal enquanto expressão artística, quer no plano estilístico quer no plano normativo. Prova disso são os seus textos jornalísticos nos quais a discussão linguística está muito presente. A leitura desses textos revela que a opinião de Horácio Bento é tributária de um pensamento estético e político que se firmou no século XIX e que Telmo Verdelho classifica de “teoria da vernaculidade, a verdadeira ideologia linguística que vai acompanhar o discurso metaliterário até ao meio do século XX” (VERDELHO 1999: 110). Essa teoria “consiste na valorização da memória textual impressa como um imaginário simbólico de referência como modelo de escrita e sobretudo como fonte de informação lexical” (*ibidem*: 111).

Decorrente dessa teoria está o quadro conjuntural em que se formou Horácio Bento. Como parte dos jovens literatos da sua geração, foi marcado pelo cultivo da memória literária (a Bíblia, os clássicos latinos e os filósofos gregos) e pela galeria dos grandes autores da língua pátria, que serão sempre as suas referências. Por isso, não

---

<sup>174</sup> A esse respeito, ver artigo nosso publicado na revista *Islenha*, nº 30, em Jan.-Jun. 2002, Funchal, D.R.A.C., pp. 50-68: “Horácio Bento de Gouveia: a (re)escrita de *Ilhéus / Canga*” .



admira que o romancista convoque Gil Vicente, na epígrafe do livro em análise, para anunciar o tema da vida sacrificada de quem trabalha a terra, citando o lavrador no *Auto da Barca do Purgatório*, e recorra, bem decerto, a Aquilino Ribeiro para lhe prefaciá-lo o romance. Em *Canga* são mencionadas várias referências literárias, designadamente as obras de Camões, Frei Heitor Pinto, Gaspar Frutuoso, D. Francisco Manuel de Melo, Júlio Dinis, Camilo Castelo Branco, Pinheiro Chagas e Eça de Queirós. É crível que esta selecção de autores, espécie de biblioteca ideal para adolescente, constitua o quadro referencial que educou o gosto do autor<sup>175</sup> e que revela, de algum modo, o seu sentimento de pertença.

Por certo, Horácio Bento procurou a inspiração na tradição literária portuguesa, cultora dos modelos supremos do passado. Mas não só. A tradição cultural popular madeirense está igual e fortemente patente nas páginas do romance, ora com excertos de quadras populares, ora com quadros de riqueza etnográfica e cromática. São também mencionados os “romanceiros populares tradicionais” (C, 62 e 226), ou seja, o que hoje se poderia designar como “a literatura oral” da ilha. Tudo indica, assim, que são estas as duas fontes em que bebeu o escritor: da sua infância vivida na Ponta Delgada, registou a liturgia da Igreja e as cantilenas de romarias e arraiais; das suas leituras na idade adulta constavam, até à época, autores clássicos e contemporâneos portugueses, bem como obras da moderna literatura brasileira e castelhana, como revela o acervo da sua biblioteca particular.

No que diz respeito ao enquadramento estético e ideológico do romance, pode dizer-se que o espírito romântico se prolonga essencialmente pela influência de um

---

<sup>175</sup> A esse respeito, remetemos o leitor para o artigo “Leitura(s) e intertexto na escrita narrativa de Horácio Bento de Gouveia”, de João David Pinto CORREIA, *Islenha*, nº 30, Funchal, D.R.A.C., pp. 7-15.

estilo vernacular, pela caracterização do protagonista Manuel Esmeraldo e pela descrição do pitoresco, da vegetação exuberante e da orografia vertiginosa da ilha.

Quanto à concepção geral que o autor tinha da vida, tal como a expressa nas linhas arquitectónicas fundamentais do romance, ela está ainda bem dentro de uma mundividência realista-naturalista, entre Fialho de Almeida e Eça de Queirós. Com efeito, Horácio Bento revela ter pendor para a crítica social e de costumes e adere à concepção determinista da existência humana. Além do mais, a técnica de começar com referente temporal cada quadro ou cena, bem como a de intercalar uma carta no discurso narrativo a servir de sumário, isto é, a simples notícia resumida dos acontecimentos, é herança da prosa romanesca da segunda metade de oitocentos.

Publicado em inícios de 1949, *Ilhéus* reflecte, contudo, preocupações e tendências da literatura que se fazia na época. Sem aderir incondicionalmente a nenhum dos movimentos *en place*, o simbolismo-decadentismo, a presença e o neo-realismo, assimila elementos e paradigmas dos três horizontes à sua estética pessoal. Horácio Bento é, de facto, demasiado esteticista e introvertido para que a sua escrita adira sem reservas a uma literatura programática ou de escola. Assume-se como escritor social, algures entre um Alves Redol e um Jorge Amado, sem se comprometer politicamente, dada a sua natureza lírica e sensível. A sua escrita visa tanto o casamento da pintura e da literatura (o autor chega a mencionar o pintor francês Watteau no romance: C, 137) ou o prolongamento do instante através de imagens crepusculares, como recorre a linguagem simbólica exemplificada pelo nome que atribui, nas primeiras edições, às duas protagonistas femininas: Eglantina, a flor da roseira brava, e Creusa, nome que remete para a esfera da Mitologia grega. É igualmente certo que um psicologismo de carácter narcisista convém à sua veia artística. A esse pendor dará largas em *Águas Mansas* (1963), que é, em última análise, a reformulação e o desenvolvimento da história de

Manuel Esmeraldo<sup>176</sup> de *Ilhéus*, agora chamado Pedro Guimarães, numa narração autodiegética, a tender para uma escrita intimista com contornos autobiográficos. Em *Ilhéus* realiza-se, portanto, com alguns toques da sensibilidade finissecular e do neo-romantismo, a fusão estética e ética dos homens da *Presença* e do neo-realismo.

A isto tudo se deve associar outro parâmetro. Na verdade, a configuração da obra é também plasmada no pouco estudado<sup>177</sup> romance regionalista português em voga no país durante a primeira metade do século e de que Aquilino Ribeiro é o expoente máximo. Tal como os escritores desta corrente, Horácio Bento preocupa-se em pintar *d'après nature* a vida sociocultural (designadamente costumes, arraiais e festas, modos de vida e de trabalho, por vezes explicados em notas de rodapé), o enquadramento geográfico (como a costa norte e outras características da paisagem local) e usos linguísticos de uma determinada região do país, no sentido de valorizar o que esta tem de pitoresco, de original e de autêntico. Quer dizer, o romance regionalista não é apenas o que pinta o típico, a cor local, os costumes, mas o que retira da região a *essência* do romance. Assim, está-se perante um romance de tipo regionalista, com laivos de realismo épico, em que o real e a psicologia se encontram e se entrelaçam.

Escritor da continuidade e do aprofundamento das experiências literárias oitocentistas, Horácio Bento não é dado a experimentalismos nem a vanguardismos. Afoita-se já na moderna técnica do monólogo interior (veja-se, por exemplo, o discurso interior do padre Casimiro: C, 74), cultivada por grandes nomes da literatura europeia no início do século XX, mas não converte o narrador em personagem rural da primeira

---

<sup>176</sup> Na maioria dos romances ditos neo-realistas, a personagem principal ou, pelo menos, o ponto de vista dominante é o de uma personagem oriunda de um estrato social desfavorecido, explorado. Não é o caso de *Canga*. O ponto de vista da narração é o de um jovem pertencente a uma família remediada da burguesia rural que se preocupa com a sorte “mofina” dos camponeses da sua terra.

<sup>177</sup> A esse respeito remetemos o leitor para o valioso estudo de Evelina VERDELHO intitulado *Linguagem Regional e Linguagem Popular no Romance Regionalista Português*, Lisboa, INIC / CLUL, 1982.

pessoa que se expressa numa sintaxe oral popular, insuflando-lhe corpo e vida. Este último procedimento distancia-o de *O Malhadinhas*, de Aquilino Ribeiro, e ainda mais de *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa (com a ficção do discurso oral emitido por Riobaldo).

Como no romance oitocentista, a narração e a descrição alternam entre si e o diálogo confunde-se, habitualmente, com a técnica teatral que encerra uma cena. Embora se denote algum desenvolvimento dramático linear, o enredo é aberto e composto de quadros panorâmicos, só ligados entre si pelo narrador e pela homogeneidade de situações que funcionam como símbolos. Desta forma, a intriga de tipo tradicional corre diluída em fragmentação, como no romance neo-realista.

Por tudo o que se acaba de dizer, Horácio Bento não é um romancista inovador, é, antes, um escritor renovador que alia as tendências do momento com os ensinamentos do passado.

## 2. A GÉNESE DO TEXTO<sup>178</sup>

Do conseguido romance que é *Ilhéus / Canga* restam no espólio poucos mas significativos testemunhos. Dado não haver conhecimento de um auto-testemunho sobre a sua invenção, não se sabe como Horácio Bento de Gouveia procedeu para escrever *Ilhéus/Canga*, nem qual foi o impulso que lançou a máquina narrativa e que criou essa obra literária. O que se pode adiantar é que o argumento o preocupava há muito, como documentam alguns artigos seus, saídos na imprensa, a exemplo de “Aspectos Rurais em Ponta Delgada”, publicado no *Diário de Notícias*, do Funchal, na sua edição de 8-VIII-1935 (e coligido em *Crónicas do Norte*, 1994: 56-58). O que apurámos junto dos familiares ou junto da responsável pelo arquivo da Coimbra Editora, que ainda não nos pôde valer pela simples razão de que grande parte da documentação dessa época se perdeu, estando em curso um trabalho de recuperação dos dados possíveis, não permite chegar a nenhuma conclusão documentada. Não existem documentos relativos a Horácio Bento de Gouveia nem à sua obra no acervo do arquivo da PIDE / DGS disponível na Torre do Tombo, nem nos arquivos do actual Ministério da Administração Interna<sup>179</sup>.

O certo é que não há registos do projecto, não está documentada a génese da obra, nem há rastos de cenários ou rascunhos. Não se encontra no espólio o manuscrito puro do romance que foi, possivelmente, consumido na voragem do tempo.

Ocorre-nos, todavia, que uma das motivações profundas, além daquelas já esboçadas, talvez se explique pelas saudades da terra que a lonjura exacerbou: tal como

---

<sup>178</sup> A este respeito, ver artigo nosso publicado na revista *Isleña*, nº 30, em Jan.-Jun. 2002, Funchal, D.R.A.C., pp. 50-68: “Horácio Bento de Gouveia: a (re)escrita de *Ilhéus/Canga*”.

<sup>179</sup> Convém saber que dos arquivos da Direcção Geral da Censura, afecta ao então Ministério do Interior, foram trasladados para a Torre do Tombo os que dizem respeito aos anos anteriores a 1947; os pareceres e relatórios dos anos posteriores encontram-se nos arquivos do actual Ministério da Administração Interna.

o Nemésio de *Mau Tempo no Canal*, reconstituindo a cidade da Horta em Bruxelas, também Horácio Bento, em Lisboa, terá procurado reintegrar a sua experiência de adolescente na Madeira, carregada de vivências da sua Ponta Delgada. Pois o romance não é fruto da imaginação pura, mas trabalho da memória “decantada” pela ficção: uma “revivescência poética de meus tempos de adolescente!” (C, 302), como diz Manuel Esmeraldo, porta-voz do autor, no último capítulo do livro. É, de facto, na memória da Madeira que a retórica bentiana encontra motivação: no quotidiano das suas gentes, actividades e tradições. Mas para o trabalho da memória começar foi preciso sair da região e viver no ambiente da capital. Terá sido neste novo contexto que surgiu a vontade de escrever um romance capaz de globalizar as vivências experimentadas e observadas. De facto, Horácio Bento confessa no seu livro de “ficção e memória”, *Luísa Marta*: “Eis-me de novo em Lisboa. Nascera, ou melhor, desenvolvera-se, a tendência que sempre me caracterizou: o gosto das letras” (LM, 175). A escrita do romance é então a oportunidade forjada para projectar o seu íntimo insular, no que este tem de sonho acordado a tender para a nostalgia, na tentativa de recuperar um tempo perdido.

Da experiência que tinha como cronista, e dada a vertente tanto histórica como autobiográfica do romance, é provável que tenha sentido a necessidade de elaborar – quanto mais não fosse, mentalmente – um *plano* ou *guião* onde arrumar os *quadros* sucessivos, que devia redigir segundo a técnica da crónica. Nada indica que o livro *Ilhéus/Canga* tenha partido de uma frase inicial que não coubesse dentro do escritor, nem de um belo *quadro* em torno do qual se teria organizado o conjunto. Também não consta que fosse abalado por um ímpeto criativo, algo intenso e arrasador, como terá – de acordo com a tradição literária que a crítica genética veio em parte contestar – acontecido a Fernando Pessoa, *versus* Alberto Caeiro, no seu famoso “dia triunfal”. A

estrutura do romance e a observação do ante-texto levam-nos a pensar que Horácio Bento não escreve nada, motivado pela pesquisa do efeito musical<sup>6</sup>, da imagem ou da profundidade do conceito por expressar, que não possa inseri-lo no tal *plano* da obra, por saber de antemão qual é o final do romance.

Com provas dadas em matéria de escrita, foi naturalmente incentivado por amigos e familiares e pessoalmente levado a responder ao desafio que se lhe apresentava: a ideia de escrever um romance devia persegui-lo há muito. Esta asserção é corroborada pelo facto de a sua realização ter decorrido num difícil contexto financeiro e psicológico, uma vez que a esposa foi acometida por doença que se arrastou ao longo de cinco anos, obrigando-o a desdobrar-se em tarefas várias para sustentar a casa e a família<sup>7</sup>. O projecto não difere muito do que escrevera até então, nem do que terá lido, mas pretende preencher um vazio que o preocupa: um romance que representasse a sua terra, que desse voz ao povo da ilha da Madeira.

Nos dez meses que vão de Dezembro de 1946 a Outubro de 1947 cresce nele e no papel o romance até à linha final: “Quando dou início a um romance, eu vivo só entregue ao seu desenvolvimento, à sua unidade”, confessa o escritor madeirense na entrevista cedida ao *Diário de Notícias* da Madeira (10-X-1982), meses antes de morrer. Em 1948, faz a revisão do texto e submete-o à apreciação de amigos e, ao que parece, da censura prévia. O romance estava anunciado para o Outono desse ano, mas o livro sai nos primeiros dias de 1949. Falece-lhe, meses depois, a mulher, a quem dedicou o romance.

---

<sup>6</sup> Este é um dos aspectos a que Horácio Bento dava muita importância, como sugerem as seguintes palavras que o próprio escreve em *Luísa Marta*: “Ler alto, sim, ler alto! Ouvir a música das palavras, quando o compositor é artista, é um dos maiores prazeres estéticos” (1986: 94).

<sup>7</sup> Essa asserção é corroborada pelo próprio Horácio Bento de Gouveia na sua última entrevista com Luís JARDIM para o *Diário de Notícias*, 10-X-1982: “Nas “férias grandes” vinha à Madeira. Todos os anos. Mas com muita dificuldade financeira. Já tinha uma filha, uma mulher doente e, na realidade, um professor ganhava (tal como hoje) muito mal, sei lá, menos do que qualquer analfabeto...”.

Das informações obtidas junto dos familiares e dos dados pessoalmente recolhidos, tudo aponta para que o processo de redacção – posto o que se conjecturou acerca da *apreensão* do projecto criativo e da sua *preparação, incubação e iluminação*<sup>180</sup> – corresponda ao faseamento como segue:

- a) PREPARAÇÃO – acerca desta fase, será de ter em conta o que Vitorino Nemésio<sup>181</sup> observou: “os que criam ou produzem espiritualmente têm, pelo menos, plano tácito ou implícito: o fundo de noções, pensamentos e imagens que acumulam durante anos e que intimamente os trabalha ou revolve até precipitarem nesta ou naquela obra” (NEMÉSIO 1974: 150).
- b) ELABORAÇÃO – convém lembrar, previamente, que a própria escrita é movida por uma função catártica, definida por Aristóteles como processo que através do terror e da piedade leva à purificação e superação do mal. A escrita é, pois, ela própria, mediadora, e, em determinados momentos, pode levar o escritor a perder a iniciativa do discurso, passando ele mesmo a ser conduzido pela dinâmica da escrita. Quanto a Horácio Bento, parece que – aspecto quase anedótico – escrevia habitualmente de pé<sup>8</sup>, em linguados de papel, totalmente preenchidos à mão com caneta de tinta permanente (rascunho) numa caligrafia ampla e arredondada, ligeiramente inclinada. Tal como Flaubert, submetendo a sua redacção à prova do *gueuloir*, Horácio Bento lia em voz alta aquilo que acabava de escrever. Esta técnica permite, pois, acertar a cadência da prosa,

---

<sup>180</sup> Cf. George F. KNELLER, *Arte e Ciência da Criatividade*, 9ª ed., São Paulo, IBRASA, 1978, pp. 62 e segs.

<sup>181</sup> Cf. Vitorino NEMÉSIO, *Jornal do Observador*, Lisboa, Verbo, 1974, p. 150.

<sup>8</sup> Este pormenor, que nos foi revelado pela filha do escritor, M<sup>a</sup> de Fátima Gouveia Soares, é corroborado pelo filho, Horácio Miranda de Ornelas Bento de GOUVEIA, nas suas “Breves Palavras de Introdução” do romance *Luísa Marta*: “Ainda recordo a forma assaz curiosa como meu Pai costumava escrever, passeando pela casa, lentamente, parando aqui e acolá, com a caneta na mão direita e na esquerda o dossier, onde escrevia” (1986: 8). Em entrevista cedida ao *Diário de Notícias* do Funchal, Horácio Bento de Gouveia responde à seguinte pergunta: “Tem momentos de inspiração para escrever ou isso acontece como acto natural, espontâneo, a qualquer hora do dia e em qualquer local?” o que passamos a transcrever: “É espontâneo. Preciso é de ter papel e uma esferográfica. Escrevo de pé em qualquer parte. Sou peripatético” (01-X-1982).



resolver o problema das assonâncias, evitar a associação de termos que não combinam entre si, e explicar também, em parte, a “lentidão da escrita”, de que fala Maria Elisete Almeida (2002: 19). Mas, para um leitor habituado a escritas despojadas e contidas, esse procedimento tem a desvantagem de acentuar a ênfase que, por vezes, torna o estilo bentiano “carregado”. De resto, é crível que o escritor se tenha desfeito dos rascunhos e/ou do manuscrito depois de o romance estar dactilografado.

- c) APURAMENTO – assim “passado a limpo”, o texto foi de seguida submetido a um processo de releitura e de revisão com a vantagem de poder contar com várias cópias graças ao papel químico. Horácio Bento pondera a validade da sua criação, corrigindo e modificando, e recorre a “críticos” de vulto como Aquilino para apreciarem o seu trabalho. Mostra, ou lê, determinados passos da obra a amigos, como o poeta açoriano Rebelo de Bettencourt. Deixa os textos em repouso, para, mais tarde, e numa atitude de distanciamento perante o que escreveu, poder encontrar e corrigir defeitos. Como só temos conhecimento de um texto dactilografado e que era uso haver cópias a papel químico, não é de pôr de parte a hipótese de que noutras partes existam outros exemplares.
- c) PUBLICAÇÃO – o produto de criação é dado a conhecer posteriormente, através do acto de publicação. Este último acto reflecte a vontade do autor em divulgar o seu trabalho final. O romance sai dos prelos da Coimbra Editora, editora de prestígio nacional e detentora de grandes meios na indústria livreira. O livro é distribuído e divulgado em todo o país, confirmando o lema da Editora: *ab vno ad omnes*. Parece que o original de imprensa de *Ilhéus*, bem como a prova tipográfica de *Canga*, não regressaram da gráfica ao espólio.

Em 1960, aquando da sua segunda edição, Horácio Bento sente a necessidade de ampliar o final do romance e volta a mexer nele para a edição de 1975. O escritor está atento ao texto que não cessou de o habitar<sup>9</sup> de 1946 a 1975, mesmo com outros projectos literários concretizados pelo meio, já que por duas vezes manifesta a sua insatisfação no plano criador, procurando almejar a meta que considera não ter atingido.

Detenhamo-nos, ainda que sumariamente, nos textos em análise, que ao todo são quatro: o volume mecanografado é um documento de 313 páginas, a dois espaços, em papel comum, com algumas correcções (variantes decididas) e muitas variantes (estas propostas) pelo punho do autor (1948), o livro *Ilhéus* que sai em 1949, a sua reedição em 1960 e, finalmente, *Canga*, publicada em 1975. Estando cada uma das campanhas de reescrita ligada à fase de revisão, não se deve aqui entender a noção de reescrita como uma simples etapa do processo global de composição, mas como uma retranscrição modificada de um texto produzido. *Ilhéus* / *Canga* constitui, por isso, um caso interessante que é o de um romance declinado em, pelo menos, quatro estádios com alterações não profundas mas significativas. Da versão mais antiga à mais recente, a tendência é, pois, para o romance se expandir até atingir estabilidade textual.

O interesse deste conjunto de materiais reside, pois, naquilo que à edição crítica podem sugerir as emendas autógrafas no original dactilografado e as alterações patentes nos impressos, quando importa considerar os procedimentos da escrita de Horácio Bento. De facto, ao penetrar pela observação minuciosa nessa autocorreção, pode-se perscrutar um fino trabalho formal que mudou a face do texto literário. Pode-se, ainda, alargar o conhecimento do processo intelectual e poético de Horácio Bento de Gouveia

---

<sup>9</sup> À pergunta do entrevistador Luís JARDIM – “Dos livros que escreveu, algum, com certeza, fala-lhe mais ao íntimo. Qual e porquê?” – respondeu Horácio Bento: “Lançando um olhar retrospectivo às minhas primeiras obras, há um cujo conteúdo viveu mais comigo: *Ilhéus*. Nele vive a minha adolescência. A terra faz parte de mim, o habitante, a árvore, as azinhagas”, em *Diário de Notícias*, 10-X-1982.

escondido sob a materialização do seu texto, como também seguir um percurso ideológico que nos coloca no âmago de certas interrogações morais e político-sociais de meados do século XX, tão vivas ainda na contemporaneidade regional.

### 3. A ORGANIZAÇÃO DO ROMANCE

A narrativa *Ilhéus/Canga* integra-se naquela mais lata subversão da corrente literária de idealização ruralista. Todavia, oscila entre o bucolismo pré-moderno, apostada na evasão pitoresca e castiça, e a reacção em nome de panaceia rústico-patriarcal. Assim se verifica no romance uma liga discursiva feita de um naturalismo fialhesco, de um neo-romantismo de sabor camiliano, onde impera um desmistificante e regenerante retorno à Natureza e um ensimesmamento nostálgico comum ao lirismo saudosista.

Relativamente ao tratamento da questão social que o romance desenvolve, poder-se-á dizer que *Ilhéus/Canga* se situa entre o que Alfredo Bosi designou como o romance de tensão mínima e o romance de tensão crítica, na sua *História Concisa da Literatura Brasileira*:

Assim, nos romances de tensão mínima, há um aberto apelo às coordenadas espaciais e históricas e, não raro, um alto consumo de cor-local e de fatos de crónica; as ações são *situadas* e *datadas*, como na reportagem ou no documentário, gêneros que lhe estão mais próximos; quanto ao entrecho, o cuidado com o verosímil leva a escrúpulos neo-realistas que se percebem também na reprodução frequente da linguagem coloquial de mistura com a literária.

Nos romances em que a tensão atingiu ao nível da crítica, os fatos assumem significação menos “ingênua” e servem para revelar as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana: logram por isso alcançar uma densidade moral e uma verdade histórica muito mais profunda. Há menor proliferação de tipos secundários e pitorescos: as figuras são tratadas em seu nexo dinâmico com a paisagem e a realidade sócio-econômica [...] e é dessa relação que nasce o enredo. Passa-se do “tipo” à expressão; e, embora sem intimismo, talha-se o *caráter* do protagonista. (BOSI 3ª edição, 1989: 443)

Ao realismo crítico que encena senhorios que tratam colonos ou caseiros como servos da gleba, denunciador de uma sobrevivência anacrónica do feudalismo até, pelo menos à primeira metade do século XX (conforme a extracção temporal que o romance encena), subjaz uma escrita objectiva, muito visual e sonora (neste particular recurso,

através de evocações e de onomatopeias procurando uma harmonia imitativa), com vivacidade oral nos diálogos, e recheada de anotações psicológicas, roçando por vezes o apontamento lírico. As vozes dos camponeses têm uma notável naturalidade, revelando pouco a pouco não só os ressaltos da intriga como as particularidades, os vícios e manhas e as qualidades de cada um.

Com efeito, Horácio Bento de Gouveia transpõe uma época que observou directamente. Numa prática literária de recorte realista e testemunhal, a escrita do romance extrai a sua ficção da realidade social e moral do seu tempo. O processo realista crítico assenta, pois, no cuidado posto pelo escritor na configuração do espaço físico e climático, de tipos humanos e sociais esboçados ou recuperados através da memória, dos costumes que o integram (esse tradicionalismo não esquece o romancista, a lenda, a cantiga e o imaginário popular) e das suas ferramentas e alfaias mais características. Tem que ver também com as pequenas circunstâncias da vida que, como observa Maria Alzira Seixo a respeito da “Poesia de circunstância (*Poeta Militante*, de José Gomes Ferreira)”, desempenha um papel importante na trama textual de quem exprime literariamente um lugar do quotidiano:

O peso da circunstância, isto é, o carácter primeiro e motivador dos pequenos factos da vida de todos os dias, que se colocam a par dos grandes acontecimentos que a evolução histórica sanciona como determinantes, assinalando o carácter de paridade com que ambos (os pequenos factos e os grandes acontecimentos, as impressões comuns generalizáveis e as sensibilizações íntimas particulares) entretecem a textura experiencial do indivíduo, e a sua escrita literária, no caso dos escritores. (SEIXO 2001: 377)

É, deste modo, com essas coordenadas estéticas, referentes reais, conhecimento de situações concretas, manancial de experiências de vida e processos de intenção que se vai organizar o romance.

### 3.1. A estratégia da narrativa

Romance compósito e denso, *Canga* surge do princípio ao fim estruturado em dois planos paralelos que se tocam mas raramente se cruzam. Isso acontece nomeadamente nos episódios em que se dá o encontro ocasional de Manuel com Mafalda Garipo e no desenlace, lugar onde vão desaguar os veios narrativos, permitindo ao escritor, à boa maneira antiga, tirar a lição dos factos narrados. Temos, assim, por um lado, a história de Manuel Esmeraldo, personagem muito dada à meditação e à recordação, e os seus amores de adolescente e de estudante. Esta narrativa de vida desenrola-se com uma função que não é primeira e serve sobretudo para amenizar o lado trágico do outro enredo, o das famílias de colonos, tais os Garipos, os Péleas e os Misérias, que o autor faz contracenar com os senhorios Filipe Custódio e Luís da Feiteira.

No primeiro plano, assiste-se à análise das emoções e dos pensamentos da personagem principal, que sai da aldeia para crescer, amadurecer e voltar já homem feito. Romance de formação, *Ilhéus* inscreve-se na esteira do romance *presencista*, visto sobretudo através da preocupação que Manuel Esmeraldo mostra ter em relação aos caseiros<sup>2</sup> e através da sua experiência amorosa. Deste último aspecto brota uma certa ironia, corporificada na educação sentimental em que o protagonista se inicia e que é, por esta sua vertente, a novela do “idílio romântico” (C, 258) que se desloca, já em ambiente citadino, para o *flirt*, à procura de pretextos para não ir mais longe e, mais tarde, do amor que se torna “acaso das aventuras fáceis” (C, 252), ou seja, “uma mentira” (C, 253). A contradizer tal perspectiva está a ternura humana de que o caseiro João Miséria, homem do campo, dá mostras relativamente à sua mulher tuberculosa e

---

<sup>2</sup> V., por exemplo, os seguintes trechos: “[Manuel a]ssociou-se, em espírito, ao anseio da pobre gente” (C, 77), no episódio em que se dá um princípio de revolta popular contra o imposto *ad valorem*, e na carta que o pai escreve, dando-lhe “notícias das famílias mais infelizes da [...] terra” (C, 237), conforme lhe pedira o filho.

filhos. Esta é, aliás, uma das características principais da escrita de *Ilhéus/Canga*: todo o tema desenvolvido abarca uma posição e a sua contraposição.

No segundo plano, são descritas situações de grupos que vivem em condições desumanas. Neste prisma, o romance apresenta-se como uma obra de denúncia da exploração do homem pelo homem, em que o romancista procura focar um grupo social menos protegido, os colonos, e uma estrutura económica que aliena, o contrato da colónia<sup>182</sup>. Esse contrato é de tal forma injusto que os colonos chegam a passar fome em terra de fartura, criando uma situação de desequilíbrio a que Michel Maillard (2002: 71) designa como “o paradoxo madeirense”. O leitor é convidado a seguir, deste modo, um “documento humano”, entendido quer como caso de introspecção burguesa, quer como caso de exploração social, cujo efeito de leitura é sugerido por um texto que integra recortes de jornais. O ponto quente da reportagem sobre esse grupo social-herói tem início no capítulo X com um cenário de sublevação popular que, em boa hora, não degenera em confronto por haver homens de bom senso de ambos os lados, quer do lado do povo, quer das autoridades. Não se pode aqui falar em mera reportagem com focagem objectiva, dado o relato dos acontecimentos ganhar contornos de assunto pessoal e chegado. O autor não se limita, pois, a uma reconstituição histórica, suaviza antes a agressividade que os factos reais contiveram e adoça o final do episódio, dando a ideia de que a harmonia é sempre possível entre homens *de bonne volonté*. É, isso sim,

---

<sup>182</sup> A respeito do tema da colónia, Duarte MENDONÇA traz ao conhecimento dos leitores da Revista do *Diário de Notícias*, do Funchal, através do artigo “Romance histórico sobre o Campanário lançado na América” (17 a 23 de Setembro de 2006, pp. 22-25) a recente publicação nos Estados Unidos do romance intitulado *Black Kestrel - A Story of Madeira* (Boocklocker Books, 2006), de Joseph Donald SILVA, luso-americano, neto de madeirense, cuja acção se desenrola “no princípio do século XX e a sua personagem principal, José Abreu, é como que um francelho preso numa gaiola [...] que anseia continuamente pela sua liberdade. A imagem do cárcere está patente ao longo deste livro e é a metáfora perfeita para representar, de forma assaz mordaz, o sistema de colónia então vigente na ilha. A terra onde a sua família trabalhava, localizado no sítio da Ribeira dos Melões, pertencia a um senhorio cruel e impiedoso, que a sobrecarregava e explorava com muito trabalho, oprimindo-a com mão férrea e lançando-lhe impostos atrás de impostos. Os caseiros não tinham autorização para abandonarem as suas terras e, se dessem um passo em falso, havia sempre espiões que os denunciavam ao senhorio, que os castigava severamente” (p. 24). A situação aí retratada tem muitos pontos de contacto com a que Horácio Bento descreve em *Ilhéus/Canga*.

“um dizer-se e um dizer o outro através do próprio eu”, como escreve Margarida Maia Gouveia (2001: 49) a respeito das páginas do “Jornal de Vitorino Nemésio”. A arte da prosa narrativa de Horácio Bento consiste, portanto, nessa integração íntima da alteridade do próximo para torná-lo permeável a(s) mensagem(ns) que o autor imprime no romance e cujo teor transmite a possibilidade de haver uma evolução social positiva, sem sobressaltos, apesar de tudo o resto.

A “moral da história”, com alcance político-filosófico, parece trazer, pelo menos, três recados: alerta para a necessidade de as elites (políticas, económicas e culturais) se mostrarem mais solidárias com a população, deixa antever a oportunidade que os governantes têm de proporcionar a devida felicidade material a quem a merece e avisa para o perigo que o mítico “eldorado dos Brasis” (C, 99) pode constituir contra o frágil tecido social e económico da Madeira, em termos de desertificação humana ou de desagregação do núcleo familiar. Além disso, ao fazer o seu protagonista reivindicar, precisamente no desfecho da obra, o seu papel de ser participante e integrado na realidade colectiva, Horácio Bento convida o leitor a não se furtar ao papel que a cada um cabe na construção do edifício social com vista à implantação efectiva da solidariedade.

Apreensão e compreensão, por um lado, participação e entrega de si à causa social, pelo outro, articulam as duas partes do romance: a primeira, onde o autor olha para as coisas como elas são e como ele as sente – rusticidade e bucolismo são a sua marca – e a segunda, onde a narrativa se torna mais complexa e dinâmica, quase precipitada, permitindo a comunhão entre o individual e o social, e a vitória da solidariedade, de que acabámos de falar, entre os que partilham o mesmo chão.



Horácio Bento de Gouveia tem o mérito de conferir maior profundidade ao romance da terra ao introduzir uma análise psicológica pouco habitual do camponês. Com *Ilhéus/Canga*, a aspiração, a alienação, o drama e a loucura investem num universo até então preservado de qualquer emoção forte ou inquietante. O lirismo elogioso do romance telúrico é escurecido por certos senhorios. O drama da posse da terra e de a sua apropriação por meios moralmente reprováveis é desvendado.

O romance insiste tanto na valorização da terra como das virtudes morais que lhe estão associadas. Porém, uma vontade de desmistificação está patente neste romance de inspiração rural escrito em ruptura com a ideologia que tinha dado origem a este género no século XIX. Longe de promover um ideal, Horácio Bento dessacraliza e desvenda um meio camponês escravizado pelo trabalho, estreitamente dependente do ciclo das estações.

Sem nunca escamotear a realidade nua e crua, o final da obra revela um certo optimismo, na senda de um Júlio Dinis, no evoluir dos tempos e das sociedades com base em factos históricos que Horácio Bento deve ter acompanhado de perto. A ponto, talvez, de lhe ter sugerido o romance em foco: sabe-se, efectivamente, pela imprensa da época que a “situação agrícola do arquipélago da Madeira” era assunto que estava a merecer alguma atenção por parte do Governo central. Desta preocupação resultou um relatório elaborado pelo engenheiro-agrónomo Joaquim Vieira da Natividade, personalidade que o autor conhecia desde da sua estada em Alcobaça nos anos trinta do corrente século, em que “indicava com desassombro os males e as directrizes para os curarem”<sup>3</sup>. A analogia entre esse dado histórico e o enredo de *Ilhéus* salta à vista.

---

<sup>3</sup> Cf. a informação dada em *O Século*, na rubrica “Livros e publicações – “Ilhéus”, por Horácio Bento de Gouveia”, 10-IX-1949. Quanto ao referido perito agrícola, escreve Horácio Bento de Gouveia, em *Luísa Marta*: Alcobaça – “Lá privei nessa vilazinha, soturna, com o cientista silvicultor Joaquim Vieira da Natividade. Ao mesmo tempo que homem de ciência, Vieira Natividade bem sabia tratar a língua portuguesa com mestria. Recordo-me de que uma vez em que o procurei no seu laboratório, deliciava-se

Efectivamente, Manuel Esmeraldo, o protagonista, à dada altura do seu percurso, vai “examina[r] a fundo o problema da “colonia”, manda[r] um relatório ao Governo, e o problema é resolvido por completo, graças a uma determinação governamental”, como escreveu António Quadros, em 1949. Foi aliás o que veio a acontecer, como lembra o autor numa entrevista que concedeu ao *Diário de Notícias*, do Funchal:

Houve uma grande melhoria, a qual se concretizou quando o governo em um dos primeiros anos da década de 1950/60 adquiriu uma boa extensão das terras de colonia na primeira Lombada e as cedeu aos caseiros que foram amortizando a sua compra durante o prazo de vinte anos. (GOUVEIA 11-X-1976)

Horácio Bento de Gouveia aproveita a oportunidade que a segunda edição lhe dá para engendrar uma continuação ao romance, acrescentando-lhe um episódio inspirado nesse preciso momento histórico da “entrega aos antigos colonos dos alvarás de posse dos terrenos adquiridos pelo Estado” em que ele participou, efectivamente. Deste modo, o autor aproveita, aquando da segunda edição em 1960, para manifestar a sua condição de participante e de agente empenhado na resolução do problema socioeconómico em questão num momento histórico, com alcance simbólico, do passado recente da freguesia de Ponta Delgada. O pós-25 de Abril será outro momento crucial no processo de extinção desse regime arcaico e injusto, concluído em Outubro de 1976, e isso repercute-se no romance, cujo lançamento da terceira edição anuncia para breve essa decisão política. Uma das “razões” que justifica a “refundição” do texto e nova edição é, nas próprias palavras do autor, porque “a obra se impunha por sua actualidade enquadrada na política sócio-económica do regime de colonia”.

Voltando à ficção, esse optimismo histórico é ainda vincado pelo recurso – tão oportuno quanto hábil, do ponto de vista da técnica narrativa, porque anuncia o

---

ele, porque os momentos eram de ócio, a ler páginas das *Pasquinadas* de Fialho de Almeida. Notável a sua obra de especialista que conservo na galeria das minhas estantes” (1986: 160).

desfecho da intriga – a uma espécie de justiça divina: assim se percebe a chuva tempestiva que se abate sobre a costa norte e que vem tanto contemplar os colonos e dar-lhes esperança num futuro diferente como contrariar os impiedosos e ambiciosos senhorios. A orientação moral deste desenlace é para António Quadros “algo de novo, na literatura social portuguesa. Em vez de um pessimismo sombrio que a nada conduz, Bento de Gouveia teve a coragem de romper com uma tradição” (QUADROS 1949).

### **3.2. A estrutura diegética do romance**

Do ponto de vista da estruturação, a economia da obra em análise baseia-se no esquema habitual que segue uma temporalidade linear, por vezes interrompida pela memória das personagens, dada a retrospectivas, ou suspensa pelo acompanhamento de outra situação a decorrer em simultâneo. O romance desenrola uma existência onde a repetição dos dias conta mais que os acontecimentos. Tal impressão de monotonia é sugerida por certas locuções e advérbios, pela predominância do imperfeito e por trechos com fraseado extenso. A narrativa é organicamente composta por episódios significativos, com situações reveladoras, diálogos para caracterizar as personagens e descrições para criar as ambiências. Contudo, o enredo é complexo, porque há várias sequências narrativas coexistentes. Nele, o narrador desenvolve paralelamente duas intrigas, a história do protagonista Manuel Esmeraldo, de fácil acompanhamento, e as dispersas histórias de colonos, com a leitura a exigir um considerável esforço de recomposição das micro-narrativas, que vão desaguar na cena final (processo muito usual no teatro e no cinema) em que todos – o sujeito individual e o sujeito colectivo – vêm a sua maior aspiração (leia-se: reivindicação) ser satisfeita pelo Governo central.

O livro *Canga* (1975) é formado por quarenta e cinco capítulos, de tamanho variável, e o autor entendeu organizá-lo numa divisão binária: a primeira parte comporta vinte capítulos, perfazendo um total de 120 páginas (da p. 27 à p. 147) e a segunda parte reúne vinte e cinco capítulos, somando 153 páginas (da p. 151 à p. 304).

A abertura é expositiva como um prólogo que fixa o quadro da acção do romance. Passa-se de um “portulano”, que localiza a ilha, a uma vista panorâmica da costa norte para seguidamente, como num *travelling*, focalizar a freguesia de Ponta Delgada. O romancista abre, assim, a narrativa como se se tratasse de uma página de História ou de um relato de viagem ou de memórias, à boa maneira do romance oitocentista, pouco seguro então da nobreza da sua arte para impor de início o arbitrário da ficção. Nessas linhas, o autor-narrador diz ao que vem, intervindo pontualmente no discurso narrativo até o testemunho ser entregue à ficção que passa a funcionar segundo a própria lógica da invenção romanesca.

A primeira parte tem por objectivo apresentar o meio geográfico e social, as personagens e o problema social em causa: predominam os quadros folclóricos, paisagísticos e bucólicos, expressão de um ambiente ingénuo e contemplativo, ligados à infância e aos primeiros amores da adolescência, embora algumas sequências narrativas, nomeadamente as lamentações que a mulher do Coto manifesta na venda da velha Carlota (C, 34-35), assim como a revolta do povo da Boaventura, funcionem como chamadas do que está para vir. Vale ainda a pena notar que o final da primeira parte, segundo comprovada técnica romanesca, acaba com situações que, excitando a curiosidade do leitor, o preparam para o que vai seguir: o que irá suceder aos pares Manuel Esmeraldo e Cristina, Maria e Mendes, ao caseiro Cristóvão e ao feitor Pedro, a Luís da Feiteira e a Pélea, a Luís da Feiteira e a Garipo? O que mais pode acontecer ao pobre do Miséria?

Na segunda parte do romance, precipitam-se os conflitos, aumenta a tensão dramática e conjugam-se factores que, de algum modo, apontam para o desenlace que o leitor provavelmente espera, rendido à causa dos colonos pela encenação da miséria e da prepotência dos maiorais feita pelo autor-narrador. Com efeito, desliza-se gradualmente para situações de confronto, de angústia, de dilemas, de desilusão, de consciencialização das injustiças e das hipocrisias, experiências dolorosas (a perda das ilusões) a que a vida social sujeita o ser humano quando este atinge a maturidade para nela participar.

As cenas finais serão dramáticas com o clímax colocado, a nosso ver, nos seguintes momentos marcantes: a detenção do Miséria por um cabo de polícia quando este regressa com a mulher à aldeia para junto dos filhos, a tão corajosa como isolada afronta que António Pélea faz ao Luís da Feiteira e o episódio do temporal. A partir daí, inicia-se o declínio das tensões da narrativa com as lacónicas notícias de que os Garipos emigraram “para a cidade acossados pelo senhorio” e de que “Francisco Pélea morrerá quase à mesma hora em que a filha cheia de dores dava ao mundo uma criança de sexo feminino” (C, 288), acabando Maria Pélea e os irmãos por seguirem o destino dos Garipos. A esse tempo, Manuel regressa à aldeia, dando azo a um capítulo memorialista, de teor filosófico, representando a soma do passado consciencializada. O desenlace abre-se num epílogo com ponteio: dá-se, finalmente, a entrega das terras aos colonos graças à mediação do Governo, em cerimónia oficial, “abrilhantada” pelo discurso inflamado de Manuel.

Do ponto de vista da dinâmica narrativa, a primeira parte culmina numa situação final que vai tornar-se o ponto de partida para a parte seguinte. Do estado inicial que conduz ao estado final do desenlace, os capítulos podem ser vistos como pequenas histórias ou crónicas, a ponto de algumas serem tão singulares quão destacáveis do

restante texto. Respeitando a divisão dos capítulos, podemos decompor a intriga, com titulação da nossa responsabilidade, em vários quadros temáticos ou em micro-narrativas que pouco ou nada têm da peripécia, tratando-se antes, na sua maioria, de episódios ou sequências narrativas com alcance simbólico (em itálico e entre parênteses está a numeração romana concordante com a edição do romance *Canga*):

### PRIMEIRA PARTE

- I [UMA ALDEIA NA COSTA NORTE: PONTA DELGADA] (C, I)
- II [UM RAPAZ CHAMADO MANUEL ESMERALDO] (C, II)
- III [DOIS SENHORIOS TIRANOS: CUSTÓDIO FILIPE E LUÍS DA FEITEIRA] (C, III)
- IV [MARIA PÉLEA] (C, IV)
- V [CENAS DA VIDA NA ALDEIA] (C, V)
- VI [A PRIMEIRA VEZ, COM A JOAQUINA...] (C, VI)
- VII [A NOITE DE ANJO] (C, VII)
- VIII [O DESPERTAR DO SENTIMENTO AMOROSO: O PRIMEIRO ENCONTRO COM CRISTINA] (C, VIII)
- IX [MARIA E MENDES] (C, IX)
- X [A REVOLTA DO POVO DE BOAVENTURA] (C, X)
- XI [OS IRMÃOS MENDES, A PERDIÇÃO DE MAFALDA E O INCÊNDIO DA IGREJA DA PONTA DELGADA] (C, XI)
- XII [A VÉSPERA DO ARRAIAL DO SENHOR JESUS DA PONTA DELGADA] (C, XII)
- XIII [O MISÉRIA] (C, XIV)
- XIV [O ARRAIAL DA ILHA: A ROMAGEM AO SENHOR JESUS] (C, XV)
- XV [UMA PAIXÃO ROMÂNTICA: CRISTINA] (C, XVI)
- XVI [A VINDIMA DO PÉLEA, A CENA DO LAGAR, OS DIÁLOGOS ENTRE O LUIS DA FEITEIRA E O FRANCISCO PÉLEA] (C, XVII)
- XVII [CENAS DA VINDIMA NAS TERRAS DE CUSTÓDIO FILIPE: O RISO SARDÓNICO DO FEITOR PEDRO] (C, XVIII)

- XVIII [UM AMOR PLATÓNICO NO OUTONO: MANUEL E CRISTINA] (C, XIX)
- XIX [A SORTE MADRASTA DOS GARIPOS] (C, XX)
- XX [O MÊS DA *FESTA* E A DECISÃO DO SENHORIO EM NÃO RENOVAR O CONTRATO RELATIVO À EXPLORAÇÃO DA FAZENDA DOS LAMEIROS AO PÉLEA EM BENEFÍCIO DO GARIPO] (C, XXI)

## SEGUNDA PARTE

- XXI [INICIAÇÃO DE MANUEL À VIDA FUNCHALENSE; AS DUAS AMIGAS: MARTA E CRISTINA] (C, XXII)
- XXII [A TRISTE VIDA DO MISÉRIA] (C, XXIII)
- XXIII [A FESTA NA CASA DOS PERESTRELOS DE FREITAS (A ANTÍTESE MARTA / CRISTINA)] (C, XXIV)
- XXIV [VISITA DE MANUEL À CASA DA MARTA, NO DOMINGO, À HORA DO CHÁ] (C, XXV)
- XXV [ANO NOVO: O PROLONGAMENTO DA FESTA E O ESPECTÁCULO DAS GANGORRAS NA PRIMEIRA LOMBADA; A DECISÃO DO SENHORIO EM NÃO RENOVAR A RENDA AO PÉLEA COMO RETALIAÇÃO ANUNCIA A FATALIDADE QUE SE VAI ABATER NA FAMÍLIA DO COLONO] (C, XXVI)
- XXVI [O DIÁLOGO ENTRE O MISÉRIA E O CUSTÓDIO FILIPE; DIÁLOGO ENTRE O MISÉRIA E O FERREIRA; O EPISÓDIO DO GAROTO DO FERREIRA; IDA DO MISÉRIA À CIDADE VISITAR A MULHER NO HOSPITAL] (C, XXVII)
- XXVII [A VIDA INTERIOR DE MANUEL; A VIDA NO FUNCHAL; O BAILE NO CASINO] (C, XXVIII)
- XXVIII [À BOA IDEIA DE GARIPO SUCEDE UM MAU ACORDO COM O SENHORIO]
- XXIX [EVOCAÇÃO DA NOITE DA DEBULHA DO FEIJÃO PELA LURDES; A PROSPECÇÃO DO COMERCIANTE PIMENTA PELAS LOMBADAS; O DIÁLOGO ENTRE FRANCISCO REIS E O ARROGANTE FEITOR PEDRO] (C, XXX)

- XXX [O NOVO FAZENDAL DOS LAMEIROS; A CEIFA E A MALHADA; IDA DE MANUEL PARA LISBOA CURSAR NA UNIVERSIDADE E AS SUAS AVENTURAS AMOROSAS] (C, XXXI)
- XXXI [A DESGRAÇA NA FAMÍLIA DO PÉLEA: A PERDA DA FAZENDA DOS LAMEIROS, A DOENÇA DA MULHER E A VERGONHA CAUSADA PELA SITUAÇÃO DA FILHA] (C, XXXII)
- XXXII [A VIDA BOÉMIA DE MANUEL NA CAPITAL; SAUDADES DA ILHA E DA ALDEIA; A CARTA DO PAI] (C, XXXIII)
- XXXIII [A CISMA DE FRANCISCO REIS; A REFLEXÃO E A REVELAÇÃO DO COMPADRE CHAVECO; A VISITA DO FEITOR PEDRO À CASA DO CHAVECO AQUANDO DA DEBULHA DO FEIJÃO] (C, XXXIV)
- XXXIV [AS TERRAS NOVAS DOS LAMEIROS: A FORTUNA DE LUÍS DA FEITEIRA E A DESGRAÇA DO GARIPO; A CONVERSA DO GARIPO COM O MESTRE MANUEL DA CALÇADA; AS SAUDADES DO PASSADO DE GARIPO] (C, XXXV)
- XXXV [AS AVENTURAS AMOROSAS DE MANUEL EM LISBOA E O SEU REGRESSO À ILHA] (C, XXXVI)
- XXXVI [REGRESSO DE MANUEL À ALDEIA: DEAMBULAÇÃO PELA FAZENDA DOS ANTEPASSADOS, A MEMÓRIA AFECTIVA, PLANOS PARA PÔR FIM À COLONIA] (C, XXXVII)
- XXXVII [A VERDADEIRA INTENÇÃO DE LUIS DA FEITEIRA QUANTO ÀS BENFEITORIAS; GARIPO E O ADELO; MANUEL E GARIPO; MANUEL E O Pe. CASIMIRO] (C, XXXVIII)
- XXXVIII [A INJUSTA ACUSAÇÃO DE CUSTÓDIO FILIPE DIRIGIDA AO MISÉRIA] (C, XXXIX)
- XXXIX [O DESCALABRO NA CASA DO FRANCISCO PÉLEA; A VISITA PASTORAL DE LUÍS DA FEITEIRA COM O OBJECTIVO DE CORTAR AS ÁRVORES DE FRUTO, PÉLEA FAZ FRENTE AO SENHORIO] (C, XL)
- XL [O TEMPORAL NA FREGUESIA E O REGRESSO DE MAFALDA À CASA PATERNA] (C, XLI)



- XL I [A EXPOSIÇÃO DE MANUEL SOBRE O REGIME DE COLONIA APRESENTADA AO GOVERNO CENTRAL] (C, L)
- XLII [O REGRESSO DO FILHO PRÓDIGO: VIAGEM DE EVOCAÇÃO] (C, XLII)
- XLIII [EM DEFESA DO DIREITO DO POVO] (C, XLIII)
- XLIV [A BOA NOVA] (C, XLIV)
- XLV [A CERIMÓNIA DA ENTREGA DAS TERRAS AO COLONOS E O DISCURSO INFLAMADO DE MANUEL] (C, XLV)

### 3.3. Representação e construção do espaço e do tempo

No ponto anterior, interessámo-nos pela intriga, bem como pelas acções e aparições das personagens. No presente desenvolvimento, colocaremos as personagens em relação com o espaço e o tempo, veremos como elas ocupam o espaço e quais são as suas relações com o tempo. Tratar-se-á de mostrar mais uma vez que o escritor madeirense extrai do cadinho cultural da sociedade tradicional o pano de fundo do romance. Relativamente ao tempo romanesco, o que se pode adiantar, desde já, é que o tempo real nem sempre coincide com o da ficção, mas inscreve-se na realidade próxima dos contemporâneos do autor.

O espaço romanesco assenta na referencialidade a topónimos reais, colocando a ficção num plano tangente à realidade. Este é um dos processos habituais na escrita bentiana, cuja pesquisa literária pretende dar expressão ao espaço insular da Madeira que conheceu. Não é, por isso, de admirar que alguns desses topónimos reapareçam em vários passos da sua obra.

Dos binómios que definem o espaço, podemos dizer que o espaço exterior, público e rural predomina amplamente em detrimento do espaço interior, privado e urbano. Acresce que a dicotomia campo/cidade é tópico importante na visão da ilha que o escritor oferece: o da vida tradicional no campo em comunhão com a Natureza,

configurado na rusticidade, por um lado, e, pelo outro, o da vida urbana e sofisticada, representado pela cidade do Funchal, a sede do arquipélago e espaço de tensão entre o provincianismo e o cosmopolitismo. Com efeito, o percurso de Manuel leva o leitor a descobrir a vida da aldeia, depois, a vida mundana funchalense da época, com atmosfera a lembrar uma *Belle Époque*, e, finalmente, a vida de estudante em Lisboa. Nesses ambientes representados, opõem-se os valores tradicionais do mundo rural ao desregramento dos mesmos em meio urbano.

A. **Ponta Delgada** é, de longe, o espaço mais em vista no romance. Define-se por uma situação geográfica particular, de isolamento, em que comunidades rurais viviam retraídas sobre si mesmas. A configuração geográfica da freguesia situada entre zona costeira e orografia tortuosa e abrupta explica em parte o sentido religioso e supersticioso das gentes aí existentes. Define-se ainda por uma toponímia e uma antroponímia coladas à realidade (por exemplo, as Lombadas, o caminho do Lanço, a Lapa do Moiro, os Enxurros, o caminho da Roça, o adro da igreja, o Poio dos Alhos, a casa do Aposento, a casa das senhoras Fidélis, Lameiros, a serra das Torrinhas, a ribeira da Camisa, a boca da Muranha, a tasca do Balanco, o Pe. Casimiro e o Dr. João Maria, os arrais Japão e Macaco), bem como pelos usos e costumes da terra (por exemplo, a Festa, as missas do parto, a missa do galo, o jogo das gangorras, a serra da velha, o arraial do Bom Jesus, a noite do anjo, a vindima e a ceifa, a rega, a laboração dos engenhos), todos eles historicamente marcados. É, pois, em torno do quotidiano da freguesia e do problema social decorrente do antiquíssimo regime agrário da colónia que gravitam as micro-narrativas das personagens, tais como Miséria, Garipo, Pélea, Mafalda, Maria e Mendes, Cristóvão, Francisco Reis, Chaveco, Custódio Filipe, Luís da Feiteira e o Feitor Pedro.

Em suma, o pulsar da aldeia é o principal motivo do romance. É em torno das suas gentes e das suas histórias de vida que gira a narrativa. A Manuel Esmeraldo, um filho da terra, caberá o papel de ser a testemunha das injustiças, a consciência intelectual e o agente de mudança que, com a sua formação e a sua força de vontade, saberá encontrar o argumentário e o modo junto do Governo central para resolver a situação deprimente dos caseiros e colonos.

B. **Funchal**<sup>183</sup> (C, 151-159;167-179; 195-210; 227-228; 255-256; 271-272) – é o contraponto da aldeia da costa norte. Funchal é a capital e a única cidade da ilha, beneficia de um clima ameno e convive com um mar calmo, num largo período do ano. É passagem obrigatória no processo de formação do protagonista: o jovem estudante expõe-se a várias experiências de vida, com repercussões na sua educação sentimental e intelectual, moral e sensual: livros, aulas, explicadores, vida mundana, namoro e *flirt*. A sua iniciação à cidade passa pela visita a “uma casa de rameiras”, procedimento habitual nos rapazes da época. O jovem protagonista é convidado pelo colega a experimentar a atmosfera particular de um bordel na então afamada Rua dos Medinas (C, 157, 204). Todavia, longe de representar um convite ao sensualismo, a cena vai revelar significativamente um ambiente sórdido e degradante.

Além disso, o romance não desdenha, em breves pinceladas, lembrar o “eterno Funchal turístico”, esse Funchal por onde alemães e ingleses pachorrentos, e respectivas *misses*, saídos do *gasolina* e transposto o cais, se passeavam no *carro americano* “puxado a cavalos”, no típico *carro de bois* e no comboiozinho, com partida para o Monte, sendo o regresso operado nos “carrinhos [de cesto] que desembocavam na Ponte Nova” (C, 202). Sem escamoteá-la, a visão que o autor oferece desse Funchal não

---

<sup>183</sup> A esse respeito, v. o nosso artigo “L’image de Funchal dans l’œuvre d’Horácio Bento de Gouveia” (dir. Jacqueline PENJON, CREPAL, cahier n° 14, PSN, Paris). No prelo.

explora, todavia, os clichés da cidade romântica do primeiro quartel do século XX, do luxo dos hotéis e das excursões pela ilha, do requinte das quintas madeirenses e da vida fácil e deleitosa em que turistas afortunados e famílias abastadas da terra estão instaladas. Nem tão-pouco o Funchal dos postais e dos cartazes turísticos, a cidade de meados do século passado, com a baía repleta de transatlânticos, com os miradouros engalanados de buganvílias e com a simpatia estampada no rosto das floristas da Camacha. Aliás, parece-nos que Horácio Bento recusa essas visões estereotipadas porque transmitem a falsa e cómoda imagem de um mundo sem problemas nem dilemas, sem tensões internas, porque não correspondem simplesmente à realidade social da Madeira.

C. **Lisboa** (C, 229-231; 236-237; 251-254) – a exígua descrição deste espaço é proporcionalmente inversa ao considerável período de vida do protagonista que aí decorre. A relativa importância desse espaço resume-se na economia do romance ao seguinte trecho: “Dez anos de Lisboa fizeram que Manuel Esmeraldo criasse hábitos que estavam nele enraizados e que informavam a sua personalidade. O teatro, o cinema, o café, os bailes, as conferências... diariamente tinha onde passar o tempo. A ideia de que teria de deixar a cidade arrasava-o de neurastenia” (C, 251-252). Do ponto de vista da lógica narrativa, a ida de Manuel Esmeraldo para Lisboa justifica-se porque na Madeira não havia ensino superior e porque só um indivíduo intelectualmente bem formado e acostumado aos códigos da elite social, poderia fazer chegar o seu projecto de extinção do regime de colónia aos círculos de influência do poder, sedeados justamente na capital do Império.

Como se sabe, o tempo da ficção é o da duração da intriga. No romance, a cronologia é indicada quer num modo indirecto, através de anotações acerca do tempo atmosférico, das estações do ano, das festas, das fainas agrícolas, quer num modo directo, com vocábulos da rede lexical do tempo ou com acontecimentos históricos datáveis, embora o autor preconize as datas aproximativas em vez de datas concretas. As datas exactas que permitem individualizar os acontecimentos históricos são parcialmente apagadas, como é visível no primeiro e último exemplo da lista que abaixo se apresenta. Contudo, as referências a determinados episódios permitem situá-los no tempo. Isto parece sugerir que, com a sua imprecisão relativa, o autor procurou transformar a história contada em história exemplar. Seguem, então, as principais marcas temporais do romance:

O recorte do “*Diário da Madeira* do dia 15 de Setembro de 19...” (C, 119); a segunda parte do romance traz a notícia do regresso da família Perestrelo à cidade impressa nos diários do Funchal: “20 de Outubro de 1919” (C, 152); “O dia 30 de Novembro” [do mesmo ano] (C, 167); “31 de Dezembro. Entrou o ano. Janeiro de bom tempo”, ou seja, 1920 (C, 179); “Um domingo, depois dos Reis” (C, 187); “O “Sierra Morena” ancorava no porto do Funchal no dia 18 de Janeiro” (C, 201); “Haviam passado mais de cinco meses. Julho corria quente e luminoso” (C, 225); “Foi por uma manhã clara de Outono que Manuel Esmeraldo [...] se partiu da sua aldeia” (C, 227); “O dia 12 de Outubro foi o que embarcara [...] no] paquete Moçambique” (C, 228); “Duas noites volvidas, O “Moçambique” engolfou-se no Tejo e atracou à muralha do cais de Alcântara” (C, 229); “Eram passados cinco anos”: 1925 (C, 236); “Naquela tarde soalhenta de Julho” (C, 239); “Em Novembro” (C, 244); “Dez anos de Lisboa”: 1930 (C, 251); Setembro na aldeia (C, 287); “Mais dois anos transcorreram. / 23 de Setembro de 19...” (C, 300)

Sendo Manuel Esmeraldo o fio condutor da narrativa, é a evolução etária do protagonista que melhor guia o leitor no fluir do tempo narrado. “Aos nove anos, começou [...] a aprendizagem das letras e das contas” (C, 30) e na página 54, alude-se ao fim da “segunda infância”. Na página 202, Manuel diz ter 22 anos (C, XXVIII), quando a acção está situada em 1920, percebendo-se que estanciou no Funchal no ano lectivo (1919-1920). Vai em Outubro desse ano para Lisboa. Através da indicação temporal fornecida pelo narrador, sabe-se que Manuel regressa de Lisboa, passados dez

anos. Tem então cerca de 32 anos (C, XXVII). O episódio final decorre dois anos depois, sendo que a idade de Manuel deve rondar os 34-35 anos (C, XLV)

Cruzando os dois eixos temporais acima apresentados, as indicações dadas pelo romance e os anos de vida do protagonista, chega-se à conclusão de que a primeira parte do romance corresponderá à infância e à adolescência do protagonista, sendo que, já pertencentes à segunda parte, as cenas mais significativas ou dramáticas do romance decorrem entre 1920 e 1932-1933.

Em *Canga*, Bento de Gouveia vai narrar mais de trinta anos de vida do protagonista, Manuel Esmeraldo, com alguns factos da história local como pano de fundo. Um período real da História enquadra a narrativa, o que lhe confere maior verosimilhança. Há nela manifesta preocupação e efeito de realismo. Só que os elementos factuais convocados na obra abrangem o tempo histórico que vai de 1901 a 1956, extravasando em muito, para trás ou para a frente, o espaço cronológico que a ficção narrativa estabelece.

Sabe-se que o Pe. Casimiro, de boa memória na freguesia de Ponta Delgada, aí exerceu o seu ministério de 20 de Março de 1901 a 3 de Julho de 1921. O episódio histórico da revolta do povo da Boaventura contra o imposto *ad valorem* (C, 72) decorreu em Julho de 1924. A imprensa registou fortes temporais em 1929 e em 1930 no Concelho de São Vicente, sendo que Horácio Bento chegou a ser entrevistado para dar o seu testemunho<sup>184</sup> relativamente ao de 1930. A experiência de transporte de que dá conta o romance quando se enuncia que Manuel Esmeraldo regressa “da cidade, pela primeira vez, de camioneta” (C, 290) deve ter ocorrido no período que medeia 1935, ano da provável primeira ligação São Vicente-Ponta Delgada por camioneta, e 1940, ano da inauguração oficial de um importante troço de estrada que liga a vila de São

---

<sup>184</sup> Cf. “Os temporais do norte da ilha – o Dr. Horácio Bento fala-nos dos efeitos do vendaval em Ponta Delgada”, *Diário da Madeira*, Funchal, 30-IV-1930, p. 1.

Vicente à Ponta Delgada<sup>185</sup>. Finalmente, a cerimónia da entrega das terras de colónia aos caseiros é facto histórico registado no dia 23 de Setembro de 1956.

Esta presença da História permite datar com precisão episódios na ficção, mas não os arrasta para a gravitação do tempo histórico; é a História que é, pelo contrário, integrada na ficção. Na verdade, Horácio Bento condensa a cronologia histórica para fins ficcionais, porque não é um romance histórico que pretende elaborar, mas sim um romance de espaço, inscrito no tempo que viveu e testemunhou. Esta abrangência de factos que vão da época da Grande Guerra até 1956, num arco de tempo assumidamente concentrado e anacrónico do ponto de vista da historiografia, é forte indício de que o escritor estava interessado numa construção mítico-literária da Madeira.

Como se depreende das indicações temporais e do modo como são apresentadas, o tempo da narração marca fortemente o ritmo do texto, consoante o grau de importância que o narrador confere aos episódios, através de elipses (saltos no tempo), que aceleram o tempo da ficção, e através de pausas (digressões, descrições e analepses), que abrandam o tempo da ficção, bem como através de sinais *avant-coureurs* que permitem ao leitor antecipar certos desfechos.

Reduzindo ao estritamente necessário os marcos temporais sobre os anos que passam, o romancista mostra-se pródigo em indicações sobre a sucessão das estações e o fluir do tempo interior das personagens. Este recurso estilístico expressa a monotonia do fluir do tempo, a exemplo dos seguintes enunciados:

“E um Natal volveu, e outro, e outro, linearmente, no tempo fora de nós” (C, 39);” e o tempo interior tinha para Manuel uma maior duração do que o tempo do relógio” (C, 140); “os dias sucediam-se, uns após os outros, na dobadoira do tempo” (C, 185); “E o tempo não parou. Dias [...] sucederam-se no rodar da máquina do tempo” (C, 275)

---

<sup>185</sup> Cf. *Diário de Notícias*, Funchal, de 18-XI-1940.

Essa monotonia reside também no facto de o momento presente ser insuportável para muitos dos protagonistas (Chaveco, Pélea, Manuel Esmeraldo...) que dele fogem, refugiando-se em pensamento nos momentos felizes que conheceram:

“Recordando vida boa esquecia o presente. Entregou-se ao passado” (C, 250); “Ao passar na Fajã da Areia uma revoada de recordações lhe afluíram a memória. O presente agastava-o” (C, 290).

É sob o signo de um tempo psicológico de mal-estar que decorre a projecção da ficção narrativa da vida dos protagonistas. Recordar representa, deste modo, uma fuga do insustentável tempo presente, um resgate da existência e o balanço possível da vida das personagens, a mola discursiva do romance.

Se à medida que se avança no romance são os fluxos da memória que tomam conta da narração, também não se pode deixar de ter em linha de conta que se está perante uma narrativa virada para o futuro, pautada por episódios que evocam as expectativas da juventude, os anseios do idílio romântico, a esperança em melhores dias ou em um dia se poder “embarcar”, isto é, ‘emigrar’, como sonha o Miséria, e a resolução adiada de um problema social que tende a agravar-se com o passar do tempo. Tudo concorre para a eficácia da cena final: a incerteza de o protagonista ser bem sucedido nos seus propósitos, o agravar das situações dos colonos, a expectativa por parte do leitor de ver os senhorios de alguma forma punidos, os comentários do narrador que tanto aprofunda o espaço em análise numa série de perspectivas como cava o tempo numa série de expectativas. Que melhor exemplo haverá de um presente virado para o futuro, sem deixar de evocar o passado, que o da cena do discurso de Manuel Esmeraldo, durante a cerimónia oficial da entrega das terras aos colonos por intervenção do Governo central? O futuro abre-se aqui, porque era incerto, porque a elite dirigente se condeou e agiu, porque a razão se fez ouvir, porque era alternativa – embora não



fosse aludida no romance, estava presente no espírito de muitos leitores madeirenses – já ensaiada noutro tempo e noutro lugar da ilha, designadamente na Ponta do Sol, em 1927-28.

### **3.4. Da conformação temática à escrita da narrativa**

Quanto à conformação temática exposta no romance, o autor está em consonância com o ideário do seu tempo: por um lado, a exaltação do regionalismo (no sentido de ruralismo dominador e patriarcal), a pertença assumida à religião católica, a denúncia de misérias sociais, a expressão do que entende ser a dignidade humana, o visar uma reforma da sociedade; por outro lado, a evocação memorialística de figuras e factos (o arrais Japão e o incêndio da igreja de Ponta Delgada, por exemplo), situações que convidam à reflexão moral e à divagação lírica e sentimental. O papel conferido a Manuel Esmeraldo, o de fio condutor do romance, permite opor naturalmente o meio rural da Ponta Delgada, símbolo da autenticidade e da fecundidade, ao meio cosmopolita da cidade do Funchal ou de Lisboa, símbolos do artificialismo e da degenerescência. Este tema é, aliás, transversal a toda a obra de ficção. Recorrendo a um *eu* autobiográfico, confessa o próprio autor em *Luísa Marta*, o seu último romance: “sim, eu preferia a vida campesina da rusticidade primitiva do norte, ao artificialismo urbano” (1986: 64).

A fina mordacidade com que descreve a burguesia funchalense da época faz esquecer, apesar do modo convencional da abordagem, alguns defeitos de composição da obra em momentos que se nos afiguram como que frouxamente justapostos à acção – é o caso do trecho relativo ao período de dez anos que Manuel Esmeraldo passa em Lisboa, relatado num tom amargo e sarcástico.

Na verdade, a obra é mais de caracteres e de atmosfera do que propriamente de enredo ou de acção. Baseado nos dados propostos, o romance vive essencialmente de uma apresentação das personagens e dos seus dramas deixando ao leitor o cuidado de os interpretar.

#### 4. A ESCRITA DA NARRATIVA

Le monde de la fiction [...] n'est que le monde du texte,  
une projection du texte comme monde.

Paul Ricœur<sup>186</sup>

A narrativa enquadra-se na estratégia cultural que visa dar relevo ficcional ao povo como virtual sujeito e co-enunciador da História. Para isso, o escritor de cariz “populista”, oriundo da média burguesia doa a sua voz cultural àqueles que a não podiam ter ou que, numa óptica optimista, ainda a não podiam ter.

O recurso da enunciação enunciada em *Canga* pressupõe um peculiar jogo de eco de vozes do *outro* social: partilhar com o leitor algumas reflexões pessoais sobre o seu percurso de vida, bem como as histórias e os comentários que os colonos/caseiros lhe haviam contado; procurar também pôr-se no lugar deles e daí deduzir as reflexões e os pontos de vista; assumir o papel de porta-voz do colectivo dos indigentes da freguesia e o de testemunha da vida insular no seu todo. Esta cenografia enunciativa, que tanto integra a voz do narrador como as vozes das personagens, estrutura-se, pois, em função da articulação da oralidade popular no discurso do narrador, de molde a estabelecer a orgânica entre o discurso do *outro* social e o autoral. Nesta obra de ficção de uma identidade comunitária, o *nós* acaba por unir o escritor-narrador ao colectivo camponês, centrando-se na própria matéria discursiva. Daí a propensão para os registos da oralidade do povo, de regionalismos e de provérbios, da “bilhardice” e das alcunhas, enquanto vivência, caracterização e memória da cultura popular, possibilitando a irradiação duma cumplicidade sábia e afectiva do narrador com os humildes, de um discurso crítico sobre o poder e de um dialogismo que toma como objecto a

---

<sup>186</sup> Paul RICŒUR, *Du Texte à l'Action. Essais d'Herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 17.

problemática da identidade madeirense num plano metalinguístico. Donde decorre naturalmente o efeito de polifonia.

Regida pela visão de certo humanismo dramático, o autor evidencia a consciência dos condicionalismos impostos a um grupo social desprotegido e explorado por um sistema limitador de liberdades. Neste sentido, a retórica revela confiança no poder denunciador e testemunhal da linguagem, enriquecida, todavia, de novas técnicas formais, à procura, sobretudo, de um contraditório em prol de uma maior sinceridade e de um requisitório mais convincente, por via, por exemplo, do monólogo interior. Veja-se a reflexão do Pe. Casimiro:

– Esta gente tem carradas de razão. A Câmara Municipal, de que eu faço parte, criou o imposto *ad valorem*. Na verdade, seria uma boa receita camarária, mas esse dinheiro que entrava no cofre não era aplicado em obras de utilidade pública para os povos do Concelho. Ele não sabia qual o destino que se dava às receitas desde que era vogal do Município. Havia falta de escolas e fontanários. O que existia vinha de longos anos. Podia lá compreender-se que freguesias de quatro mil habitantes tivessem unicamente duas escolas! E os caminhos ínvios, estreitos, sem calcetamento, que pareciam remontar aos tempos da pedra lascada! Aquela gente, indubitavelmente, tinha carradas de razão. (C, 74)

Não há dúvidas de que Horácio Bento toma posição relativamente à situação social retratada. Em *Canga*, fazendo partilhar o protagonismo de Manuel Esmeraldo com, pelo menos, três famílias de colonos (os Péleas, os Garipos e os Misérias), Horácio Bento coloca-se do lado deles, porque são camponeses vítimas da espoliação e condenados à escravidão. A imparcialidade cede o lugar à denúncia do problema em causa. Isso significa duas coisas diferentes: por um lado que o comprometimento se pode situar no plano da temática escolhida pelo escritor; e, por outro lado, que a afirmação das opções tomadas se situa no domínio da própria linguagem. Haverá então que trabalhar a sintaxe e o léxico, escolher os contornos retóricos de tal modo que a prática da obra ficcionista seja desde logo a exteriorização duma opção global ante os

meios de expressão que se oferecem ao escritor para comunicar com os leitores. Não é de admirar, por isso, haver na narrativa uma clara obsessão pela modulação da frase, um manifesto projecto estilístico. O trabalho da escrita revela preocupação com o ritmo, a cadência dos períodos, a arte virtuosa da elipse, a palavra rara, o advérbio destacado, o neologismo, a linguagem popular ou foneticamente diferenciada, como documentam, de algum modo, os seguintes trechos:

Corria vento frigidíssimo, mas Manuel maravilhava-se: o panorama que a pupila abarcava tornava insensível o rosto castigado pelo regelo do ar. De um e do outro lado, avultavam painéis de surpreendente beleza. À direita, ao perto e mais distante, os mamelões olhavam para o céu e engrossavam no corpo malhado das rochas da cordilheira, das quais sinuosos veios de água escorriam para os abismos do fundo do vale. À esquerda, a ossatura das montanhas inchava mais para fora do vale, cujos flancos bojudos, às pregas, arreganhados pelas enxurradas, esboicelados pelas invernias, exulcerados das quebradas destruidoras, vertiam água límpida, abundantemente. (C, 37)

À porta da tasca do Balanco, a essa hora luminosa do dia que se abre como botão de cravo que desabrocha e se rasga em pétalas rubras e cheirosas, alguns noctívagos da missa do parto falavam alto, gesticulando. Absorvido em seu pensamento interior, Manuel não dava pelo conteúdo da conversa, se não fora ouvir o nome de Luís da Feiteira entre vociferações e expressões canalhas. Ventilava-se o assunto de sempre: o homem, abutre de garras aduncas, a esfacelar o seu semelhante, desprotegido da fortuna. (C, 43)

No romance predomina, como observa João David Pinto Correia, a narração “com relevo dado ao diálogo”, sendo este predominantemente um discurso “regional”, “com a anotação lexical e fonológica e ainda morfológico-sintáctica do dialecto”, a que não faltam torneados agramaticais (por ex.: “– Se Deus quiser hadem chigar tempos milhores”; C, 120). A “descrição” é quase sempre subjectiva e “animada”, por vezes “de uma quase personificação” dos elementos da Natureza, “muito na sequência da boa prática dos escritores «decadentistas»”. O “registo estilístico” inscreve-se no “culto da abundância e variedade lexical, de acentuado vernaculismo e de frase” ora “curta e tensa”, ora dilatada e descritiva (os elementos entre aspas são citações tiradas em CORREIA 1994).

O gosto de Horácio Bento inclina-se, pois, para uma prosa que procura transcender o quotidiano em construções frásicas elaboradas, “barrocas”, a lembrar, por vezes, a sintaxe latina, mais hipotáctica e de ordem caprichosa. Num intento de síntese dos vários registos da linguagem literária, o escritor recheia o texto de locuções sonantes, inusitadas e com sabor do passado, entremeia-o de comentários, de coloquialismos, de neologismos lexicais (“circuntornar”, “desedificante”), de regionalismos insulares (por ex.: “Si o sabe!”, “A gente não se esquecemos”, “balroeira”, “dente de cão”), e mais raro, quando o contexto o permite, produzindo, contudo, um efeito algo discutível, de modismos técnicos (“recalcamento”, “neurastenia”) ou estrangeiros (“sex appeal”, “rosicler”). A sua prosa não renega o advérbio terminado em “-mente”, cujas possibilidades semânticas, musicais e rítmicas são nela valorizadas (“desabitualmente”, “indubitavelmente”).

É, além disso, através do memorialismo, como processo estilístico, que Horácio Bento explora a sua capacidade imaginativa: fora da matéria contida na memória, a sua efabulação e ficção perdem, pois, da sua força expressiva e persuasiva. Esta obsessão pela passagem do tempo, com o recurso aos sedimentos da sua memória, acaba por conferir ao narrador um inegável factor de supremacia em relação aos leitores. Ao recuar a um tempo ao qual os leitores já não têm acesso e ao causar uma incisiva nostalgia, o narrador deixa transparecer uma sentida saudade, dela transbordando uma vivência interior muito profunda.

Da observação do texto literário, verifica-se que *Canga* é um livro escrito num estilo múltiplo, ora familiar e irónico, ora afectado e truculento, ora poético e tenso, e que, por tal, está longe de uma linguagem anquilosada de que é, algumas vezes, acusado. No seu conjunto, o romance é de grande plasticidade formal, pois, mesmo

versando os mesmos temas e subtemas, nem por isso as suas formas de estruturação, processos retóricos, recurso a outras gramáticas expressivas foram menos variados que em outras situações temáticas. Nele detectámos três exigências que passamos a enunciar.

Em primeiro lugar, há o cuidado em restituir a realidade social. Tal exigência incita, deste modo, Horácio Bento a reconstituir cenários reais, reconhecíveis, e a reproduzir com grande fidelidade o falar rural, o que revela preocupação sociolinguística. Todavia, no que à fala pitoresca dos camponeses diz respeito, a representação do real é feita de modo a não impedir – quer usando com parcimónia o léxico local, quer não abusando da extensão das réplicas – a compreensão de leitores que desconheçam a particularidade linguística de que o romance faz eco.

Além disso, o autor procura elaborar uma narrativa eficaz cujo valor estético seja indiscutível. Esta preocupação leva-o, por isso, a afastar essa linguagem desconhecida do leitor não-madeirense, quando se trata de expressar a consciência do protagonista e do mundo, assim como a consciência do narrador e das suas personagens.

Por fim, convém ter em consideração que a voz do narrador não observa a neutralidade anónima (donde uma posição narrativa por vezes instável), delegando por vezes no protagonista Manuel Esmeraldo a função de cobertura para servir como narrador-testemunha que defende tanto o ponto de vista como o discurso da colectividade evocada no romance. É este narrador-testemunha, escondido por detrás do protagonista, que dirige o conjunto da narração.

Pelos motivos dominantes, o lirismo bentiano situa-se, geograficamente, na Madeira, inserindo-se, historicamente, pelos ritmos e pelos recorrentes processos estilísticos, numa linha contínua que vem dos cancioneiros galaico-português e da literatura oral e tradicional, passando por Bernardim, D. Francisco Manuel de Melo,

Camilo, Fialho e Aquilino, todos eles autores que o romancista madeirense cita e admira; mas bem pode considerar-se universal e intemporal, pelas emoções e pelos sentimentos que exprime.

Na obra bentiana, a Madeira é, assim, o eco de múltiplas vozes que se fundem na ilha e no povo, nas fazendas do campo e nas ruas do Funchal, no universo da Infância e no da Juventude. Evoca a saga dos descobridores e povoadores. Apresenta o arquipélago como um conjunto de memórias, lendas e objectos da História referindo jornalistas, escritores, personalidades, relatos e livros da “Ilha” tornados vozes da insularidade numa nítida valorização do imaginário literário madeirense.

De tudo o que precede, é pacífico admitir-se a proposta de um *estilo madeirense*, declinado no uso de arcaísmos e madeirensismos, pelo sentido ou pela forma, no recurso de imagens (fotográficas ou retóricas) plasmadas no meio natural da ilha, na tentativa de transpor para a escrita a pronúncia da costa norte, nas tiradas de camponeses, na projecção da cor local, na encenação de tipos humanos retintamente ilhéus ou frequentadores da ilha, com seus usos e costumes, na evocação de factos históricos, lendas locais, lugares comuns, cantares tradicionais e de figuras de relevo que dizem muito à memória colectiva da sociedade insular, na expressão de uma sentida insularidade<sup>187</sup>, com tudo o que isso implica em termos de ideologia e de sentimento.

Nessa estética da referencialidade, Horácio Bento parece pretender, através da recuperação de episódios e discursos relativos a dezenas de figuras da freguesia que conheceu, reconstituir uma parte importante da memória local e, nessa linha de estrita coerência com o seu trabalho de levantamento da paisagem madeirense, vai registando na sua obra as transformações resultantes de obras e trabalhos levados a cabo no arquipélago da Madeira, numa provável intenção de apresentar uma ilha em devir.

---

<sup>187</sup> Conceito que se refere ao espaço que determina uma mentalidade diferente da do continente.



#### 4.1. Simetrias e dicotomias

Para Horácio Bento, as simetrias e as dicotomias são mais que uma figura de estilo ou um recurso, como o jogo de ecos, *leitmotiv* ou a *mise en abîme* bem presentes na obra. Trata-se antes de uma figura de pensamento em que procede por um vaivém entre dois pólos, e toda a matéria de *Canga*, quer seja a escrita, a psicologia ou a filosofia, está afectada por esta bipolaridade: a cosmovisão assenta numa grelha de leitura delineada por oposições e contrastes.

No caso da antítese, este procedimento parece revestir, em *Canga*, um significado filosófico e moral. Será o signo de uma psicologia dominada pela tensão introspectiva ou pelo conflito social ou de caracteres com uma cosmovisão assente nas dicotomias, tais como o Bem e o Mal, o Campo e a Cidade, a Tradição e a Modernidade. No entanto, comporta também uma dimensão poética porque expressa um movimento pendular do entendimento do mundo: o modo bentiano de expressar a dualidade profunda do universo que compagina o presente e o passado, o sentimento e o pensamento. Assim, o paralelismo será, para Bento de Gouveia, uma figura poética que satisfaz certa sensibilidade estética, o gosto clássico da simetria e o gosto, mais romântico, do contraste.

Quererá isto dizer que, em *Canga*, a psicologia do autor se exprime por meio de uma abordagem maniqueísta, logo um tanto simplista e caricatural? Sim, até certo ponto. Horácio Bento extrai do melodrama, caro ao romance popular do século XIX, a oposição entre as almas inocentes, tementes a Deus (boa parte dos colonos), e a natureza irremediavelmente egoísta e/ou perversa dos “senhores” (nomeadamente os senhorios e o feitor, o enfermeiro do Hospital e os “políticos”, parte da burguesia funchalense retratada).

A ideia de que o espírito humano é um palco em que se confronta o dever e o querer, a fé e a liberdade, os raciocínios conscientes e os impulsos involuntários empresta os traços essenciais a uma psicologia romanesca que se expressa naturalmente em formas teatrais: monólogos e debates interiores dão corpo a casos de consciência, diálogos contrastados em que se exprimem temperamentos (o feitor Pedro e o colono Cristóvão, Manuel e Marta) ou pontos de vista (o Pe. Casimiro e Manuel, o enfermeiro do Hospital e o Miséria). Esta psicologia inscreve-se numa cosmovisão profundamente simbolista, em que o pensamento se transfigura em tempos mitológicos: reminiscências da possível felicidade na terra, do paraíso perdido que haverá em cada ser humano.

No episódio do temporal em que a Natureza responde aos desejos dos colonos, o mundo visível é o reflexo do invisível. Não só o Homem representa um teatro de sombra e de luz como o universo constitui o palco ancestral entre o Bem e o Mal.

#### **4.2. Dispositivos da descrição**

Equiparada a um dos meios do processo da *amplificatio*, à “figura” da descrição espreitam, tradicionalmente, três perigos: o de recorrer, excessivamente, a um vocabulário estrangeiro ou especializado para formalizá-la; o de comprometer, pela sua inflação textual, a eficácia da demonstração pretendida, ao tornar-se uma finalidade e já não um meio; o de cansar o leitor a ponto de este optar por saltar trechos e, assim, ficar-se por uma leitura parcial da narrativa em vez da leitura integral que o autor espera que aconteça (HAMON 1981).

Em *Canga*, a descrição ocupa um lugar importante, mas está, regra geral, bem integrada na narração. A descrição consiste numa simples ornamentação para marcar uma pausa na leitura, um intervalo no desenvolvimento da acção, embora não deixe de ser assim percebido pelo leitor médio, como observa Philippe Hamon: “[I]e lecteur

reconnâit et identifie sans hésiter une description: cela «tranche» sur le récit, le récit «s'arrête», le décor «passe au premier plan»” (*Ibidem*: 465). Resulta, igualmente, um processo de escrita que, ao apresentar variadíssimos indícios, permite ao autor-narrador completar os dados sobre as personagens e sobre o desenrolar da acção que pretende transmitir ao leitor. A este resta captar os comportamentos e a identidade das personagens, bem como perceber a motivação das suas aspirações e dos seus anseios, num quadro tão particular quanto significativo.

Embora o leitor possa, aqui e ali, experimentar uma impressão de digressão ou de desaceleração da narrativa, Horácio Bento, enquanto escritor realista, procura, por um lado, transformar os pormenores mais insignificantes em estruturas de significação e, pelo outro, conformar a descrição das ambiências e das paisagens em função da personagem que as frequenta ou as descreve. Assim o que faz variar a tonalidade das descrições não é tanto o gosto do pintor que faz quadros com paisagens crepusculares ou solares ou nebulosas pela simples beleza da imagem (efeito, todavia, que condiciona emocionalmente o leitor, preparando-o para as cenas por vir), mas sim o do escritor que traduz o estado de alma das personagens por via do cenário em que evoluem ou do enquadramento dado às coisas significativamente focadas.

A descrição em Horácio Bento não se subordina às exigências do inventário ou do documentário: funde-se na narração graças à referência constante do olhar e dos sentimentos das personagens. Anima, deste modo, a narrativa, permitindo-lhe traçar melhor a via para o desfecho. Evoca mais do que informa, sugere mais do que representa. Evita saturar o espírito do leitor com pormenores a mais, deixando-lhe o cuidado de preencher os vazios. Assim acontece, por exemplo, com a descrição de espaços interiores reduzida ao essencial. Todavia, envereda por vezes pela análise moral e pela contextualização histórica ou pela digressão filosófica. Na verdade, este traço da

descrição em *Canga* obedece à preocupação de reflectir (sobre) o que é perene e o que não o é, o que fica quando tudo parece mudar, o que resta para além de uma existência humana (memórias?), a tensão entre o que em nós se cristalizou e o que à nossa volta se altera inexoravelmente.

Para relevar a importância do processo descritivo na construção do romance, isolámos os seguintes processos formais: os retratos, o efeito do real, os efeitos impressionistas, as comparações e as metáforas, bem como a simbologia animal, vegetal e meteorológica.

#### 4.2.1. Os retratos<sup>188</sup>

O primeiro traço caracterizador da personagem é aquele revelado pelo nome, como se de um bilhete de identidade se tratasse. No nosso trabalho intitulado “O nome das personagens no romance *Ilhéus/Canga* de Horácio Bento de Gouveia”, chegámos à síntese que abaixo se transcreve:

Os nomes que as personagens receberam na pia baptismal e que usam para se apresentar, e os nomes por que se tratam uns e outros têm em primeiro lugar por função oferecer ao leitor melhor legibilidade do texto. Por via de regra, os nomes das personagens descrevem um sistema de relações e de oposições na economia do romance, sistema que transborda do quadro romanesco e desempenha um papel organizador não negligenciável: poderoso/fraco, masculino/feminino, urbano/rústico, reconhecido/anónimo, real/fictício, documental/simbólico. Os nomes conferem, ainda, uma dimensão genealógica a cada uma das personagens (“filho de algo” ou filho do zé-ninguém); indicam a pertença à categoria social e descrevem a história individual e a transmissão da hereditariedade. (SANTOS 2007, no prelo)

Efectivamente, a construção do nome de alguns protagonistas tende a associar a identidade a uma linhagem de gerações, a uma origem local ou a um conteúdo social, indício de que Horácio Bento de Gouveia escolhia com cuidado o nome dos

---

<sup>188</sup> O termo “retrato” é aqui usado com o mesmo sentido que lhe confere Vítor Manuel de Aguiar e SILVA, em *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, pp. 703-709.

protagonistas. Sem nunca enveredar pela criação fantasiosa, o “onomaturgo”<sup>189</sup> lança nomes que são, pois, sugestivos e portadores de marca identitária com raízes na Madeira. Os nomes representam o elo entre o ser e o fazer de algumas personagens. Assim como se verifica com a alcunha da personagem popular (à semelhança do pregoeiro Murganho, do arrais Macaco e do barbeiro Capa-porcós), transposta muitas vezes da própria realidade, assim acontece com certos apelidos, inspirados na semiologia cultural madeirense. Por exemplo, ao conferir ao protagonista Manuel o apelido de Esmeraldo (C, 29), Horácio Bento terá procurado relacioná-lo significativamente com um nome ilustre e histórico, com uma genealogia próxima da dos primeiros capitães do donatário e com a remota história do povoamento da ilha da Madeira, em particular, a de Ponta Delgada. Com efeito esse era o apelido do nobre possuidor das terras da freguesia no século XVI, Pedro Ribeiro Esmeraldo († 1611), gente de linhagem, filiada em gerações de povoadores. Nesta perspectiva, o nome próprio aponta para a possibilidade de conotar nobreza de sentimentos e ligação muito arreigada à terra natal, o que a leitura do romance vem confirmar. Em contraponto, podemos ver na construção do nome “Luís da Feiteira”, o senhorio desumano e avarento, a tentativa de sugerir, pelo designativo linguística e geograficamente marcado “da Feiteira”, uma origem plebeia, rural e madeirense, associada à ideia de erva infestante, o que coincide com a genealogia da personagem<sup>190</sup>.

Podemos ainda distinguir os nomes que funcionam como estereótipos, que designam personagens unívocas, sem ambiguidade fundamental. Com inegável valor

---

<sup>189</sup> Retomámos o termo de Bernard VALETTE, “Le nom des personnages dans les contes de Maupassant”, in *Maupassant et l'Écriture – Actes du colloque de Fécamp, 21-23 mai 1993*, sous la direction de Louis Forestier, Paris, Nathan, 1993, p. 208.

<sup>190</sup> Não podemos deixar de estabelecer um paralelismo na construção dos nomes (com apelido a aludir ao mundo vegetal espontâneo) de duas personagens oriundas da nova classe de comerciantes e proprietários abastados: Luís da Feiteira, em *Canga*, e Álvaro Silvestre, em *Uma Abelha na Chuva*, de Carlos Oliveira, que representam, de algum modo, a vitória que a pequena burguesia obteve sobre a antiga nobreza, na então nova estrutura social do país.

simbólico, representam uma condição humana, uma parábola social activa. Repare-se na distinção que é feita entre o (João) Miséria<sup>191</sup> e os Misérias e entre a Maria (Pélea) e as Marias da História Universal nos seguintes trechos: “apenas o Miséria e os outros Misérias se conservam amarrados à servidão de sua vida escrava de colonos” (C, 289). No caso vertente, é a própria realidade a fornecer o símbolo de uma personagem que existiu. No que diz respeito à Maria, parece significar a jovem mulher presa à sua condição tradicional e arcaica: “E, como em fita de cinema, passavam as outras... Sílvia Maria, Júlia, Maria Fernanda e mais marias foram ficando para trás na estrada quase anoitecida das suas ternas afeições” (C, 260).

Na antroponímia das personagens pertencentes ao meio rural, avultam os nomes frequentemente ouvidos nos meios rústicos, com sabor arcaico ou desusado. Alguns nomes, na forma como se apresentam, criam até efeitos estilísticos de cor regionalista e popularizante: tal será o caso dos protagonistas Garipos<sup>192</sup> e Péleas<sup>193</sup>.

Contrariamente a grande parte dos escritores de meados de oitocentos, Horácio Bento não descreve por descrever, não procura entregar o retrato preciso e definitivo das suas personagens, mal entram em cena: parece entender que o excesso de descrição prejudica tanto a ilusão da realidade como a impressão do conjunto. Evita a nitidez dos contornos, pratica antes a alusão, o traço sugestivo, o esboço rápido que a imaginação do leitor deverá completar, o retrato moral da personagem pelos seus actos.

---

<sup>191</sup> A família Miséria é constituída por João Miséria, a mulher e os filhos, subalimentados: Eduardo (C, 193), Josia, Antoino Francisco e Firmo (C, 199).

<sup>192</sup> O agregado familiar é constituído por António Garipo (C, 32) e a mulher, Joana Garipa (C, 280); Mafalda, “a mais velha das três raparigas” (C, 158), a Luísa, a “filha do meio” (C, 144, 287) e a Blandina (C, 144), “a filha mais nova” (C, 144, 286) José ou Josia (C, 287), João (C, 86). No capítulo XLI, António Garipo é também denominado “António dos Enxurros” (C, 284), isto é, a sua casa encontrava-se nesse lugar.

<sup>193</sup> Tomado no romance como alcunha ou patronímico, aparece no ante-texto, dactilografado, com a forma “pélia”. No glossário *Falares da Ilha*, de Abel Marques Caldeira (2º ed.), está o termo “pélia”, que designa uma ‘corrupção da pele’. Se há – ou não – uma relação directa entre o nome da personagem e a doença é ponto que fica por assentar. Ao núcleo familiar pertence Francisco (C, 239) e Emília Pélea (C, 183); têm quatro filhos e apenas dois são designados com nome próprio: a filha Maria (C, 273) e o filho António (C, 276).

Não é, assim, fácil distinguir as descrições derivadas do olhar de uma personagem ou assumidas pelo narrador do romance. De entre estas, as menos sujeitas a equívocos são aquelas que, na primeira parte, dão a ver paisagens da ilha (a Encumeada, o vale de São Vicente, a baía do Funchal...) e, em particular, a freguesia de Ponta Delgada (a igreja e o adro, as principais artérias, o ambiente do arraial...) através do olhar de Manuel. Por isso, o protagonista corresponde ao perfil do *descriptor* traçado por Philippe Hamon: “le personnage du descripteur, [...] s’il n’est pas sédentaire, c’est un voyageur, un touriste, un explorateur, [...] qui voyage pour apprendre ou pour combler une case vide du savoir institutionnalisée” (HAMON 1981: 41).

Os caracteres das personagens revelam-se aos olhos do leitor progressivamente, os perfis são esboçados no decorrer da acção ao ritmo das suas entradas em cena. Acerca do aspecto físico das personagens principais, delinea-se a caracterização em traços rápidos, em gesto largo. Há aqui e ali um pormenor significativo, mas nunca a descrição é pormenorizada, porque sugere um tipo humano, generalizável, e não um indivíduo de excepção, como prova o seguinte retrato:

A figura do Miséria, alto e espadaúdo, barba de mais de um mês, barrete de orelhas na cabeça, camisa já sem mangas porque o pano se vai puindo e caindo, calças axadrezadas de remendos, menos nos joelhos que apareciam vincados de arranhões pelos buracos, era um dos servos da gleba ao lado do Ferreira da Lombada e de outros dos que mais sofriam o despotismo dos senhorios. (C, 97)

A caracterização da personagem passa mais pela imagem que o senso comum tem dela, através do aspecto e da sua condição social, do que por uma descrição objectiva e precisa. Assim se perfila Maria, filha de Francisco Pélea:

Maria, a mais velha, vinte e cinco anos robustíssimos era o desvairo dos rapazes da aldeia. De estatura mediana, tez morena, olhos castanhos e cabelo negro e farto, todos os dias ia à fonte, descalça, com a infusa de barro à cabeça. Nos dias de bom tempo, menos aos domingos, ela e as irmãs, de manhã à tarde passavam horas sentadas a bordar junto das murtas viçosas. [...] Maria não faltava a uma novena. [...]. De cantora a cognominavam porque, no coro, sua voz argêntea realçava das mais vozes por uma

harmonia plena de inflexões suavíssimas. [...] Mas, se a voz era o atributo de tanta excelência para o povo da freguesia, os olhos dela valiam tesoiros nunca sonhados, para o apreço dos jovens casadoiros. (C, 48-49)

Dois ou três aspectos físicos são realçados para individualizar Maria e conferir-lhe maior protagonismo (corpo são, voz argêntea, olhos fascinantes). Contudo, surge como se de uma estampa se tratasse, representando a tradicional rapariga trigueira que vai à fonte com o cântaro à cabeça ou que fica recatadamente a bordar à soleira da porta de casa, motivos que, por si só, podem sugerir ao leitor o programa narrativo em que a bela camponesa espera pelo regresso do amado ou em que a bela camponesa vai à fonte, encontrar-se com ele, nesse ambiente fresco e sensual.

No que diz respeito às relações amorosas, são os olhos que ditam os passos que se vão dar. Qual espelho da alma, qual modo de expressão do que não é lícito dizer-se ou pedir, o jogo dos olhares determina as relações existentes entre os vários actores e a imagem que cada um tem do outro. Com o enunciado “E no olhar de Maria, langoroso, perturbado como borboleta estonteada pela luz, o Mendes decifrava um paraíso novo de delícias” (C, 52), tanto o Mendes como o leitor se apercebem que Maria acabará por ceder às suas intenções. Contrariamente à Maria, o leitor é informado pelo narrador da personalidade volúvel do Mendes que, “inquieto, ruminando ideias pouco sérias na sua afeição para com a namorada, passeava, de cabeça baixa, chapéu de aba inclinada sobre os olhos” (C, 68).

A visão desempenha um papel relevante neste processo de construção da personagem, ora figura, ora sombra. Veja-se como o campo lexical da visão é mobilizado na cena do encontro de Manuel com Joaquina:

E veio-lhe à memória a lembrança de uma tarde em que passou por ela no caminho dos Terços e sentiu nos olhos os seus olhos de carneiro mal morto. Sem que ela o notasse, Manuel viu-lhe a saia arregaçada e as pernas trigueiras e esculturais um pouco acima da curva. Ele quedou-se na contemplação daquela beleza humana. [...]. Uma sensação galvanizava-o, [...], desde as profundezas do seu ser. Não o satisfazia apenas a visão.



Doíam-lhe os olhos. Sentiu vontade de afagar aquela pele morena, que ele adivinhava macia e quente. De súbito, Joaquina ergueu-se e surpreendeu-o ali parado atrás dela. A sua intuição de mulher leu nos olhos de Manuel o fogo que o devorava. Sorriu e perguntou-lhe se gostava de a ver assim com as pernas à mostra. (C, 58)

Os sentidos são assim postos à prova, sendo a visão o sentido que tudo decide.

Figura recortada de uma novela romântica, Cristina representa a menina da cidade em ambiente aldeão, que cativa mais pela expressão do olhar, sendo os olhos o médium que revela a beleza interior, a nobreza de alma, o espírito elevado:

“a visita da cidade, de chapéu cinzento com larga fita de seda de cor poço mais clara que o feltro”, “rapariga tão prendada em formosura”; “Alta e magra, mas de magreza saudável, morena, de rosto sobre o comprido e olhos castanhos, Cristina possuía um não-sei-quê de fascínio na graça expressiva do olhar que a tornava requestada” (C, 40-41); “a expressão meiga do olhar de Cristina”. (C, 112)

Contudo, a indefinição da rapariga que, ao longo de semanas, de meses, se recusa a exteriorizar, oficializar a sua relação com Manuel, deixando-o num prolongado estado de ansiedade, acaba por levar Manuel a considerar que “Cristina era uma abstracção” (C, 171) e a interessar-se por Marta, a amiga de infância desta. Na descrição que é feita de Marta, mais uma vez, se convoca a isotopia da pintura, da silhueta feminina a sair de um retrato fascinante:

“O seu conjunto impressionara-o como um quadro célebre de mulher que, depois de observado volta a solicitar a atenção uma, duas e mais vezes. Morena e esbelta, o corpo tinha o quer que fosse de “sex-appeal”. Marta bem notara que o olhar de Manuel passara ansioso, inquiridor, pertinaz, por si toda” (C, 171); “Marta, bem talhada, de vestido claro às riscas amarelas [...] não podia resignar-se à solidão doentia da quinta” (C, 174-175). “Marta pertencia à nata do sociedade [...] tinha outra independência” (C, 175-176).

O processo descritivo usado para representar Cristina e Marta vai corresponder à competência e à performance das duas personagens, tanto quanto o é a figura que mentalmente o leitor desenha ao ler as anotações físicas, comportamentais e morais acerca de ambas. A primeira suscita uma impressão geral que insiste numa percepção de traços evanescentes, etéreos, abstractos, própria de uma atitude contemplativa (como se

fosse uma imagem a duas dimensões); a segunda apela à atracção física, desperta uma atitude obsessiva no interessado, surge como um objecto escultural (corpo a três dimensões). O percurso de vida destas duas personagens será por isso diferente, nomeadamente no que diz respeito às suas relações com o protagonista, Manuel.

Marta é, de facto, o oposto de Cristina. Tem modos estrangeirados e cultiva a liberdade de espírito. Caberá, aliás, a Marta desconstruir a imagem da amiga de infância na festa do Casino, ao vincar que se recusa a “fazer a figura de pata-choca da Cristina acolá com a mãe, só para desfrutar o que se passa” (C, 206-207). Procura a diversão e a companhia, anseia por bailes no Casino, fuma, bebe e dança com quem bem entender, a seu bel-prazer. Representa, de algum modo, a futilidade e a vida fácil associada a uma *Belle Époque* local (anos vinte), estilo de vida com o qual Manuel não se identifica: “Marta abraira-lhe o coração sem reservas, mas as suas liberdades de rapariga moderna em breve o fatigaram” (C, 228).

Relativamente às personagens secundárias, fica-se pela impressão geral que possa emanar delas. A caracterização pode, assim, basear-se na ideia partilhada com o leitor de tipos femininos que a cultura ocidental consagrou:

Mas Armanda possuía em seus nervos a vibração das grandes amorosas da História e na carne a ardência epiléptica das heroínas da luxúria de que falam os romances de costumes orientais. (C, 252)

Neste excerto, o narrador procura, em particular, aguçar a imaginação do leitor para melhor despertar nele os sentidos, não por via da descrição que salientasse partes e qualidades da personagem mas por via da sugestão e do seu saber enciclopédico.

O retrato pode, igualmente, assentar em imagens cristalizadas na memória de uma outra personagem, como acontece com Maria quando evoca o seu primeiro namoro:

O Damásio [...] enlouquecia de inveja muitas raparigas. Alto, desempenado, olhar de desafio, amante de mulheres perdidas, não conhecera alguém mais respeitador. Fora o maior orgulho dos seus vinte anos [...]; o Damásio valia a maior riqueza do mundo. (C, 66-67)

Outras personagens revelam-se ao leitor através de pormenores significativos que mostram, no decorrer do tempo, a evolução e a degradação física, à semelhança do processo moral que Mafalda Garipo representa. De rapariga honesta que “herdara da mãe todo o complexo de harmonias corpóreas que distinguem a mulher bonita da mulher feia” (C, 84) e que “toda a freguesia achava [...] engraçada” (C, 86), a prostituição reduzi-la-á a uma mulher “escanzelada”: “– Essa tipa é um grande coiro!!!” (C, 159) dirá José ao ouvido do colega, Manuel Esmeraldo. Arrependida e decidida a abandonar essa vida, regressa à casa paterna: “Vinha mudada. As feições eram outras. Notavam-se as rugas bem vincadas ao canto dos olhos” (C, 285), de sobranceiras rapadas (C, 286), como era moda na cidade. A reforçar esta ideia vem o pormenor que observámos em trabalho já publicado: “significativa é também a transformação que a cor da boca de Mafalda sofre no decorrer do romance: de *beiços cor de romã* (C, 158), cor sadia e fresca, a *o carmim na comissura dos lábios parecia uma pinta de amora* (C, 285), cor baça e escura” (SANTOS 2005: 155).

Faz-se o retrato da personagem, pelos seus actos, pelos seus pensamentos, pelas suas falas – neste caso, lembrámo-nos, em particular, da voz esganiçada de uma das primeiras conquistas de Manuel, em Lisboa (C, 229-230). O narrador alterna os modos de focalização e o leitor constrói a personagem ora através dos diálogos, ora através do ponto de vista que as outras personagens possam ter dele, ora através do relacionamento entre umas e outras, ora através do que o próprio narrador nos diz ou reproduz. Por exemplo, o senhorio Custódio Filipe é assim apresentado pelo caseiro João dos Lameiros:

– E então ele que tira os olhos aos que nada podem cuma eu! [...]. Mas então pode-se lá sofrer que o Sr. Custódio, tão beato cuma é, nã tenha dó de mim e dos outros que trabalham p'ra ele! [...] Um judeu daquela casta do meu senhorio nunca ouvi dizer que houvesse! (C, 33)

Mais adiante o narrador referirá “a falta de palavra de Custódio Filipe” (C, 48). No caso do perfil de Luís da Feiteira, é por via da imagem mental que o Pélea tem dele que o leitor fica a saber mais: “E a figura esgrouviada do senhorio punha-se-lhe diante dos olhos, arrogante e sempre com aquela cara de manhoso que os colonos lhe conheciam e detestavam” (C, 129).

Se é certo que a maioria das personagens se define através das suas actividades, do seu comportamento no trabalho, do seu temperamento na intimidade, da sua condição de vida (a roupa que usa, a casa onde vive, os alimentos que come...), outras se configuram como tipos humanos e sociais, já determinados em parte pelo nome, mas também consagrados pela tradição literária. E, assim, apesar de várias personagens serem inspiradas da realidade, passa-se subtilmente para a descrição de uma personagem-tipo: o padre Casimiro representa o bom padre de aldeia que sabe ouvir o povo por quem testemunha compreensão e indulgência. É uma personagem simpática que propõe uma imagem tolerante da Igreja, apesar da sua arte consumada do compromisso. Figura não menos parecida com o “João Semana” mas também saído da própria realidade madeirense, é o Dr. João Maria, moldado na tradicional figura do médico de aldeia, bondoso, amigo dos pobres, sem fortuna, que não cobra as deslocações, nem as consultas. O Miséria é a encarnação do pobre de Cristo que a sociedade teima em humilhar. A Joana Garipa corresponde à “bilhardeira” e o Mendes tem todo o ar do sedutor de raparigas casadoiras. Manuel é o protótipo do filho de família abastada da província, amante da natureza, volúvel nos seus sentimentos

amorosos, preocupado com a sorte dos seus semelhantes mais desfavorecidos, moldado segundo os princípios do herói romântico.

Este tipo de descrição, que visa a procura da identidade ou do saber, origina um entrecruzar com o movimento narrativo, como podemos observar nos exemplos acima citados: descrição e narração compõem o “retrato” da personagem ou da situação, criando uma dinâmica textual que contribui para activar a participação e o prazer do leitor, não se podendo menosprezar o *savoir-faire* literário que a descrição implica.

#### 4.2.2. O efeito do real

Todo o romance é percorrido de anotações e de referências que mergulham a narrativa num espaço-tempo concreto (topónimos, antropónimos, usos e costumes, factos históricos) a ponto de o autor “quase satura[r] o discurso de referências, nomes, lugares, experiências e congeminações, reminiscências e aforismos, numa organicidade de tratamento dos materiais que é o sangue que ele faz correr nas veias da própria escrita”, como escreveu António Mega Ferreira<sup>194</sup> acerca do livro *Desmedida* do angolano Ruy Duarte de Carvalho.

Com efeito, certos pormenores surgem no texto sem motivação para exercer uma função na trama narrativa ou nela servir de indício, estando nele referidos apenas para efectivar uma relação analógica com a realidade, para instituir uma verosimilhança estética, ou seja, um denotar por denotar. Esse efeito do real<sup>195</sup> constitui, por

---

<sup>194</sup> Cf. António Mega FERREIRA, “Viagem maravilhosa”, *Visão*, nº 730, 1-III-2007, p. 24.

<sup>195</sup> Cf. Roland BARTHES, “L’effet de réel”, em *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 81-90 (Col. « Points / Essais, nº 142 »). Texto publicado originariamente em *Communications*, 11, 1968. Esse efeito é definido do seguinte modo: “La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l’énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d’autre, sans le dire, que le signifier : [...] nous sommes le réel ; c’est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l’esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité” (p. 89).

consequente, efeito textual e proposta ideológica, ou seja, projecta uma imagem mental da realidade, determinada por um código sociocultural. Quer isto dizer que a onomástica participa da construção da imagem que o autor tem da Madeira, de onde é originário. O respeito pela onomástica em uso na ilha demonstra o interesse pelo sentido dos actos anónimos do povo e da sua religiosidade, por este ser o repositório da identidade que o escritor procura definir.

O escritor privilegia esses dados, pondo designadamente as suas personagens a ilustrarem e a comentarem os tempos em que se inscrevem, bem como componentes sensoriais que, de alguma forma, tendem a materializar esses contornos. Além da frequente notação dos cromatismos, abundam as sensações olfactivas (designadamente das flores) e as sensações auditivas. Para o efeito do real participam, pois, as onomatopeias transpondo para a escrita as sonoridades imitativas que ajudam a caracterizar ambientes ou personagens. Algumas caracterizam os sons da natureza:

“o zu... zu... zu... do vento” (C, 245); “ouviam-se o ze... ze... ze... ze... do vento” (C, 127); “um ting-ling monótono” da chuva (C, 125)

Outras evocam os sons de determinadas actividades laborais no campo a que o eco da montanha dá, por vezes, um realce sobrenatural:

“aí... uáááá...” (C, 45) grita o candeeiro para o animais; o “xe... xe... xe... e... e... e... de uma carga” a deslizar no cabo aéreo (C, 142); “o eco bradava na rocha – ana...ana...” (C, 211); “O ru... ru... ru... de galhos de árvores que raspavam o chão” (C, 69); “Lá vai fô, ô, ô, ô, ô go o, o, o,... Lá vai lu, u, u, u, me, e e e... E o génio da montanha redizia – ogo... ume...” (C, 223); “Os homens que desciam da serra apupavam: u, u, u, u... e o eco saía da rocha u, u, u, u...” (C, 235); “– Lá vai au... u... u... ga! Lá vai au... u... u... ga! (C, 186) grita o levadeiro.

A fim de determinar ambientes particulares, pode ler-se:

“o som rascante *trrrr... rrrrr... rrrrr... rrrrr...*” da grande roda de “pechincha” (C, 94); “Ó João, a que horas... Toca essa viola... Uuuuu... Viva-a-a-a. Lindo brinco vai aqui... Raios te parta... Ó do bombo! Eh rapazes... Pum, pum, pum... Eu fui ao Senhor Jasus... Ó António espera pró mim... Anda depressa seu chibarro! / Eu fui ao Senhor Jasus / Pela beirinha do mar...” (C, 102); “um pum-pum de bombo” (C, 107); “– Do

you buy a beer?” (C, 159), diz “numa pronúncia horrorosa” a governanta de uma casa de mulheres ao marinheiro inglês.

Por fim, Horácio Bento vai ao pormenor de imitar um dos traços fonéticos da linguagem infantil, assinalada pela dificuldade em pronunciar a consoante *-r*, produzindo antes um *-l*, como em “– Mãe, quero comer!” (C, 100) ou eliminando o *-r*, como em “– Pai, taga-me uvas!” (C, 131)

Tudo isto nos faz pensar numa capacidade de notação e numa propensão representativa que superam e completam a preocupação com a descrição de meios físicos, sociais e culturais típicos do romance etnográfico e do romance histórico.

#### **4.2.3. Efeitos impressionistas**

Além dos recorrentes efeitos pictóricos que convocam cores, jogos de luzes, manchas gasosas ou espelhos de água em breves quadros paisagísticos ou em imagens mentais, a afectividade do escritor pelo objecto narrado verifica-se, também, pela maneira requintada como consegue a caracterização subjectiva do objecto focado ou evocado, às vezes retocado de uma adjectivação fluente e rica, como coloca a tempo um afixo (“desbrilhando”, “mulherzinha”), como sugere, através das assonâncias e do ritmo, a música das frases, como traduz um vulgar estado por uma animada acção verbal (“o estrugir”, “o levantar”), como emprega quer o presente narrativo a alternar com o imperfeito durativo, quer a forma simples do pretérito mais que perfeito, para traduzir a mutação retrospectiva. Frases que exprimem factos considerados na sua duração, típicas da escrita naturalista:

Pelo crepúsculo silencioso dos entardeceres de Maio, cor de fogo e laranja a poente, a zoadada da água que caía das cales e fazia mover as grandes rodas de madeira, prolongava-se, noite dentro, de compita com o ruído dos cilindros de basalto que espremiavam as canas e com o matraquear da engrenagem do engenho a vapor. (C, 28)

E o apito, sensação de centro industrial, a montanha o guardou e o ouvido esqueceu. (C, 28)

O sussurro da água que [...], o rumor da viração que [...], o bramir do mar e o coro das aves cantadeiras. (C, 81)

Atente-se, ainda, na combinação do indefinido *um* com um verbo substantivo (imprimindo à representação energia e movimento) que traduz “a indeterminação e o mistério”, “os sobressaltos da alma, a intensidade obscura dos afectos”, como nota Rodrigues Lapa (1984: 123), e o genitivo (materializado pelo segmento “de + a coisa designada”) que se interpreta como um sujeito (o bandolim que repenica, a gente que grulha):

Um apupo de vez em quando, um repenicar de bandolim, um pum-pum de bombo, um assobio varando o espaço. (C, 107)

Vai pelas azinhagas um grulhar de gente. Os «pifes» acordam o silêncio repoisante das trevas. (C, 145)

Repare-se, no enunciado abaixo transcrito, na subalternização dos verbos relativamente aos grupos nominais:

As únicas sensações que o punham em contacto com a vida cifravam-se no ruído cavernoso da máquina de vapor e no balanço muito lento que o entontecia. (C, 229)

Há um claro predomínio do substantivo (sensações, contacto, vida, ruído, máquina, vapor, balanço), reforçado pelo adjectivo (únicas, cavernoso, lento), sobre o verbo (pôr, cifrar-se, entontecer), da duração (através de representações como ruído cavernoso, balanço muito lento e do recurso do imperfeito) sobre o instante.

O texto oferece vários exemplos do uso do particípio presente que ora tem valor causal, recurso habitual da sintaxe do português, ora tem valor de repetição e de duração: “[o] vendaval que pela Páscoa acoitava os vinhedos crestando os cachos desabrochantes e esgalhando os sarmentos” (C, 117). Neste exemplo, o encadeamento



de participípios presentes traduz a tensão dos vegetais para resistir ao vento. Este participípio costuma, aliás, acompanhar o imperfeito durativo, ambos contrastando com o pretérito perfeito usado para relatar factos pontuais e sucessivos.

Parece-nos, assim, que, pela invenção verbal, Bento de Gouveia consegue, através de uma utilização particular dos elementos do discurso, traduzir efeitos susceptíveis de fazer também vibrar o leitor: por um lado, o imediato, o efémero, o movimento; pelo outro, a intensidade de impressões e sensações de uma vivência interior, a continuidade e a permanência de uma duração. Em suma, diremos com Amado Alonso e Raimundo Lida, em *El Impresionismo en el Lenguaje*: “Si hay algo específicamente impresionista, es la voluntad de representar las sensaciones que las cosas provocan en un temperamento y no las cosas mismas” (ALONSO e LIDA 1936: 124).

#### **4.2.4. Comparações e metáforas**

As comparações, quase omnipresentes, e as metáforas, mais discretas, servem ao autor-narrador para corporizar com justeza as sensações e os sentimentos mais penetrantes ou para prolongar certas imagens cromáticas ou surpreendentes. Resta que em *Canga* as comparações valem frequentemente menos pela sua originalidade intrínseca que pela ironia ou pela ênfase com a qual elas recompõem a literatura estafada da época: “sua mãe que até há pouco alegrava a casa como o sol a enchia por todos os buracos” (C, 231) e “Um alvoroço percorria a aldeia de cabo a cabo como o sangue circula no corpo” (C, 81). A fraqueza de algumas de entre elas é, à vista desarmada, intencional. Podemos exemplificar o que acabámos de adiantar com as seguintes imagens, prosaicas, directamente inspiradas da realidade e do génio popular madeirense: “A mulher foi dando filhos como barão que dá pimpinelas” (C, 183) e “ao

ver o marido açodado, ele que sempre tinha sido um carro de bois a andar” (C, 211). A banalidade forçada de certas comparações é, assim, marca de estilo: o escritor faz coincidir o registo da linguagem com a matéria em foco.

Mais surpreendentes ou menos evidentes serão as seguintes imagens que parecem confirmar a possibilidade de haver marcas de surrealismo na obra bentiana, como nos chamou a atenção, em tempos, o malogrado poeta José António Gonçalves. Essas imagens sugerem vertigem, ambiguidade, erotismo, fusão do fantástico com a realidade, sobreposição de planos e dimensões:

“As *mantas* voejavam a baixa altura a coberto das nuvens, soltando pios lúgubres, agoirentos de tempestade como se fossem *aves barómetros*” (C, 120-121); “A ponta de São Lourenço, ilhéu aguçado, de basalto vermelho, como cabeça de monstro antediluviano que se houvesse feito rochedo, vai erguendo o lombo que se avoluma para o interior cobrindo-se de uma vegetação exabundante de cor brônzea” (C, 254). “Esta carranca expressiva da manhã denunciava a entrada do Outono nos umbrais do tempo” (C, 121); “E, na redolência da flor das trompeteiras e das boninas, havia o que quer que fosse de amavio, de filtro embriagador e erótico” (C, 107); “A vida estava nos lábios carnudos da jovem alemã de cabelos ruivos em cujo sorriso a aurora nascia” (C, 153).

Quer parecer-nos que a frequência da comparação se explica por esta corresponder melhor a uma estética realista, a *mimesis* de uma referencialidade concreta, à semelhança de um Flaubert. Na verdade, a comparação cria imagens pondo em paralelo dois motivos distintos, mas seguindo um processo lógico, que se dirige mais à imaginação do leitor/interlocutor, como no exemplo: “[Cristina s]ente-se em um estado de espírito tranquilo como as águas paradas do mar na enseada do porto” (C, 168). Ao passo que a metáfora joga com a linguagem, criando, com as palavras, correspondências inéditas, impossíveis na realidade. A metáfora é, pois, o próprio da linguagem poética, indício fundamental quando a versificação desaparece. A imagem criada é mais densa e abstracta e dirige-se, especialmente, à sensibilidade do leitor/interlocutor. Esse recurso estilístico estará, por isso, mais presente em

formulações sobre o sentido da vida, a passagem do tempo, o escrutínio dos sentimentos e a força da memória. De quando em vez, o autor-narrador combina os dois processos:

O braseiro inextinto das recordações dos que haviam partido para a eternidade, dos filhos do seu sangue, fazia dela [a avó de Manuel] uma sombra viva, agarrada à saudade de um tempo que se evanescera como rolo de fumo que no ar se espalha e desaparece. (C, 257)

Assim, o nosso breve apanhado indicia o recurso ao que Horácio Bento chamou de “superlativo de intensidade” que “deprimindo ou exaltando qualidades ou acções, pode revestir a forma sintética ou analítica quando a ideia tem o sentido intensivo” (transponível com a superlativação, a exemplo de “muito lento” ou “lentíssimo”, “muito forte” ou “fortíssimo”), “para traduzir um sentimento, uma sensação ou uma imagem”, como “veículo de emoção”<sup>196</sup>. A tomá-las em sentido lato, algumas das metáforas ou comparações acima transcritas parecem mostrar como a paisagem em foco pode representar a alma do protagonista a que está associada, como as memórias evocadas no decorrer da intriga metaforizam os anseios das personagens, ou então como os fenómenos discursivos patentes na intriga figuram o registo do próprio texto.

#### **4.2.5. Simbolismo animal, vegetal e meteorológico**

A descrição de elementos constitutivos dos cenários é processo que, não raro, está directamente relacionada com as personagens. Esta presta-se frequentemente, à descodificação de indícios, de símbolos, de chamadas internas dentro da narração, contribuindo, deste modo, para a coerência do conjunto. À função realista da descrição vem, pois, sobrepor-se a função simbólica.

---

<sup>196</sup> Citações extraídas do artigo de Horácio Bento de GOUVEIA, intitulado “Superlativação intensiva na obra de Aquilino Ribeiro: *S. Banaboião, Anacoreta e Mártir*, Suplemento literário do *Diário de Lisboa*, 3-XII-1938, e *Diário da Madeira*, Funchal, 14-XII-1938.

Através da figura da comparação, Horácio Bento apresenta um bestiário simbólico: os senhorios são comparados a predadores e parasitas, os colonos a animais domésticos e rastejantes. O papel aparentemente decorativo de certos animais não se esgota na caracterização do ambiente. De acordo com a superstição, o piar lúgubre de aves anuncia um acontecimento dramático; o ladrar do cão cria um clima de tensão que antecede uma situação de derrota, de desprezo ou de desilusão; seguindo a tradição popular que o associa às figuras negativas, à maldade e à cobiça, o único gato referido no romance, “de malhas amarelas no corpo esguio”, pode ser interpretado como presença simbólica no escritório do desumano senhorio, Custódio Filipe. Finalmente, a presença do melro cantante nas cenas em que as duas raparigas, Mafalda Garipo e Maria Pélea, aguardam o encontro marcado que cada uma vai ter com um dos irmãos Mendes parece significar a ilusão e os perigos do amor. Com efeito, ambas ficarão melodramaticamente marcadas pela inclinação amorosa a que deram azo. Se o termo “melro” pode designar, na gíria popular, o homem astuto e malicioso, é aqui evidente elemento simbólico, que comunga provavelmente com a simbologia da tradição portuguesa: a da atracção masculina enquanto artifício com que se ilude o alvo feminino. Deste modo, o motivo do melro associado à inconstância do sedutor compulsivo e “vadio”, que engana com falsas promessas a presa feminina, faz igualmente parte do imaginário ligado ao folclore insular, fonte em que Horácio Bento, como é sabido, não se coibiu de beber. O mundo animal reflecte, assim, o mundo humano, ao anunciar, repetir e simbolizar as acções dos homens.

O mundo vegetal apresenta-se no romance como um emanção do espírito do lugar que traduz a autenticidade, o sustento, o enraizamento e a nostalgia. No espaço

insular que o autor delinea predominam os vegetais (árvores de grande porte, produtos agrícolas e flores) que emolduram, na verdade, a vida humana.

Sinónimos de sustento do camponês estão o trigal, a vinha, o feijoal e o “olheiro” de inhames, que parecem representar, por momentos, a terra prometida onde é possível ao homem realizar-se, à imagem da simplicidade patriarcal, através do trabalho agrícola e da vida em família. A fruta das árvores (da figueira martinha e da pereira) é, não raro, tentação gulosa que prenuncia um pequeno prazer ou que evoca o jardim das delícias.

Significativamente presentes no romance, o eucalipto e os plátanos do Largo do Açougue são referências espaço-temporais na cartografia sentimental que a memória do autor se compraz em percorrer. São, aliás, vistas por ele como presenças, afectos, elementos poéticos, símbolos da aldeia natal, monumentos do meio rural. Não será por acaso que o narrador chega, por vezes, a antropomorfizá-los ou a interiorizá-los para sugerir a paisagem.

Tal sucede com algumas flores cuja beleza e perfume pode encantar como as trombeteiras e as boninas. As açucenas (nome que se dá nalgumas zonas da ilha para designar a “beladona”) constituem, por exemplo, uma imagem quase obsessiva na escrita bentiana, presente quer em quadros bucólicos, quer em metáforas, muito ligada à paisagem da infância, à poesia do lugar, e que parece simbolizar a inocência e a pureza, a vida espiritual e o amor casto, o desabrochar e o definhar, ou seja, a consciência do existir. Costuma assinalar a entrada do Outono, época do ano propícia ao despertar da memória e da imaginação no autor, predispondo-o, ao mesmo tempo, a uma profunda melancolia.

As anotações meteorológicas desdobram-se, frequentemente, em significado simbólico. Em *Canga*, o tempo bom, auspicioso, predomina na primeira parte do romance, sendo o sol símbolo de vida e promessa de felicidade: é “dia luminoso e belo”, “Manhã calorenta de Janeiro” ou “lúcida, diáfana, de Verão”; é o raiar da manhã com chilrear de pássaros ou cacarejar de galinha, tardes bucólicas e noites com “céu florido de estrelas” ou com “lunar branco e imaculado”. Os quadros crepusculares estão ligados à poesia, a experiência do sentimento amoroso, à memória e à nostalgia. As noites frias mas claras de Dezembro traduzem a exaltação calorosa que os madeirenses sentem pela “Festa” e a oportunidade que se vai apresentar a António Garipo, oferecida pelo senhorio, Luís da Feiteira, por motivos pessoais.

Todavia, num dia de “Março agreste” pode, por contraste, acontecer uma experiência gratificante, a exemplo do episódio em que Manuel se encontra com Joaquina, bem como uma manhã risonha trazer, no final do serão, a mais amarga das desilusões. Assim se passa no dia da festa em que tudo parecia estar a favor de Cristina:

Cristina que se levantara cedo, acha mais suave do que nos outros dias o perfume que sobe do jardim. Abre a janela e, contemplativa, alonga, para os lados da Pontinha, o olhar de concentrada cisma. Sente-se em um estado de espírito tranquilo como as águas paradas do mar na enseada do porto. Nem uma ruga ela distingue na superfície do mar. [...]. / E a manhã, diáfana, vestira-se de um manto azulado de tule. A natureza participava da exultação de Cristina (C, 168)

Aborrecido com a postura esfíngica que sempre tomou com relação aos seus sentimentos, Manuel distancia-se dela no decorrer da festa e vai interessar-se pela amiga de infância, Marta.

No conjunto da obra, verifica-se, porém, que as intempéries são, tendencialmente, anunciadoras de infelicidades ou de provas difíceis que a personagem deverá enfrentar. A acompanhar a desventura de Mafalda está “o ar frio que corria dos matagais”; para alguns colonos levanta-se “o vento fresco”, a noite passa a ter uma

“claridade lívida” e o chuvisco torna-se persistente; ao desentendimento que Francisco Pélea teve com Luís da Feiteira, no dia da vindima, sucede um amanhecer “cinzento, brumoso, nublado, de névoas no mar e na serra”. O mau tempo vai progressivamente tomando conta da segunda parte do romance e Ponta Delgada passa a estar sob o signo da chuva, do frio e do nevoeiro:

Em um dia de fins de Outubro, ao lusco-fusco, o Miséria tomou o trilho da serra. A neblina forrava o planalto e ofuscava o sol. A geada estalava debaixo da sola dos pés quando a vereda torcia já, nos derradeiros cabeços, engolfando-se no mato rasteiro do interior da serrania. Começara de peneirar. Uma moinha impertinente encharcava a camisa do Miséria. A névoa tornava-se cada vez mais espessa. (C, 161)

Não é por acaso que Bento de Gouveia escolhe afogar num temporal o regresso de Mafalda Garipo e os prejuízos que os senhorios vão ter. A simbologia subjacente ao episódio do temporal acarreta não só uma forte carga dramática ao sacudir a máquina do destino, como sugere a intervenção de mão divina. Efectivamente, esse temporal parece vingar as decepções dos protagonistas e inaugura a reconciliação do pai com a filha e dos colonos com Deus. Contudo, as consequências que o mau tempo trouxe ao Luís da Feiteira e ao Custódio Filipe não podem ser vistas como um castigo, mas antes como um aviso que não entenderam. Os senhorios tornam-se ainda mais cúpidos, exigindo mais suor e dinheiro aos arrendadores. Os Péleas, os Garipos e os Misérias ficam na penúria, sendo que as duas primeiras terão que emigrar para a cidade.

Não é a intervenção divina que resolve a problemática do romance mas a “sábua” paciência do povo, a persistência dos seus porta-vozes e a vontade soberana do Governo: “E assim se fez com o auxílio da paciência, a grande virtude, sem a qual o homem não atinge o caminho da perfeição” (C, 303).

O romance acaba num dia com “ar límpido” e missa campal, a 23 de Setembro, sem referência ao ano histórico – mas que nós sabemos ter sido em 1956 –, em ambiente

de festa, símbolo de paz reencontrada e, talvez, da promessa de um futuro mais sereno. A vida e a natureza retomam os seus direitos. A leitura simbólica do romance vem então corrigir e atenuar o pessimismo da estética realista-naturalista.

### 4.3. DISPOSITIVOS DA ENUNCIÇÃO: A POLIFONIA

O efeito de polifonia<sup>197</sup>, que consiste na presença de vozes diferentes que atravessam uma mesma enunciação, coloca o problema da unicidade do sujeito falante, ao inscrever-se, por conseguinte, na problemática da heterogeneidade discursiva.

Neste sentido, vamos observar fenómenos de ordem textual como a intromissão do autor-narrador na narrativa, a citação, os destaques tipográficos, o diálogo, o estilo indirecto livre, o monólogo interior, o enunciado proverbial<sup>198</sup>, a voz da colectividade, bem como o *diz-que-diz*.

#### 4.3.1. A visibilidade do autor-narrador

O discurso no interior da narrativa permite também ao autor-narrador intervir, dirigindo-se ele mesmo ao leitor, o que altera a situação de comunicação. A presença do autor-narrador na sua obra, à margem das suas personagens, quando inserida no

---

<sup>197</sup> De acordo com Mikhail BAKHTINE (nomeadamente no seu estudo *La Poétique de Dostoïevski* (1929), Seuil, 1998), a **polifonia** consiste numa característica dos textos literários que apresentam uma pluralidade de vozes que se correspondem com múltiplas consciências independentes e inconfundíveis, não reduzíveis entre si. Portanto, cada personagem apresenta-se como sujeito do seu discurso e não como objecto do discurso do outro. Deste modo, o romance polifónico é aquele em que cada personagem funciona como um ser autónomo com visão de mundo, voz e posição própria no mundo. A polifonia é um fenómeno também identificado como *heterogeneidade enunciativa*, que pode ser mostrada (no caso de citações de outros autores numa obra literária, por exemplo) ou constitutiva (como a influência de certos clássicos em Bento de Gouveia que nem sempre é mencionada directamente, mas transparecida). Este conceito de polifonia confunde-se com o conceito de intertextualidade, em que um texto não é mais único e sim um entrecruzar de vários outros textos. A este fenómeno discursivo Gérard GENETTE chama, na sua obra *Palimpsestes*, “interdiscurso”. Optámos por usar o conceito no seu sentido mais lato por entendermos que a poética do romance *Ilhéus/Canga* se funde num entrecruzar de vozes e de textos, num entrecruzar da cultura escrita e da cultura oral, sendo esse o propósito da nossa demonstração.

<sup>198</sup> O enunciado é dado como garantido por outra instância, a sabedoria popular, que se encena na sua fala e do qual se participa indirectamente enquanto membro de uma comunidade linguística.



contexto e na sequência do seu ritmo, faz dele um interlocutor directo do leitor. Verificamos que o autor de *Canga* se revela graças a pelo menos três tipos de comentários.

Em primeiro lugar, há intromissões que ocorrem significativamente na primeira parte do romance e que vêm lembrar ao leitor o papel de quem conduz a narração (função de “régie”). A esse respeito, repara Gregory F. Rocha, Jr.:

In reference to the method of exposition, it is interesting to note that Bento de Gouveia as an author often interferes with the narrative. In this he is certainly influenced by his nineteenth-century master, Camilo Castelo Branco, who found it natural to interrupt the narrator's observations and interject his own opinion. Horácio Bento de Gouveia does it occasionally. In *Canga*, when the narrator is describing the estates of the *senhorios*, one reads: “Oriundos de mercadores, no tempo em que decorre a acção do romance, eles eram ricos senhores de muitas terras e viviam com ostentação” (C, 29). What is missing between the words “mercadores” and “eles” in the above quote cannot belong to the narrator; note: “... no tempo em que decorre a acção”...” This statement belongs to the author, who apparently feels free to intervene in the narrative (ROCHA Jr. 1979: 186-187).

Outros lastros da voz do autor-narrador existirão, nem sempre evidentes, porque bem fundidos na narração, em que quem conta comenta lugares e factos da narrativa:

“e até já se viu que nos lagares, o Inchado era conhecedor da cena” (C, 140); “Após o episódio que decorrera no terreiro da casa do Garipo, toda a freguesia censurava o proceder de Mafalda” (C, 88); “Ao menos podiam ter cozido couves, que ainda as havia, no alguidar. Mas nem isso” (C, 144).

Em segundo lugar, deparámo-nos com o narrador-explicador, de intenção didáctica (expõe, ilustra, demonstra), que faz o ponto da situação e vai explicando alguns propósitos do romance. Veja-se designadamente a abertura e a clausura do romance, espécie de prólogo e de epílogo, bem como o seguinte trecho:

A peleja diária do escravo da terra com a natureza que lhe fornece o sustento contém algo de giganteo que deveria ser escrito com o próprio sangue destes ilhéus sem estrela, os quais, em um cantinho do Atlântico, representam a flor da raça dos colonizadores de Portugal. Aí estão eles submissos, obedientes à lei de Deus, cumprindo o fatalismo da passividade, não reagindo às extorsões do senhorio ambicioso, que, como a sanguessuga não abandona o doente senão quando está saciada, de ano para ano, aumenta a renda das terras à semelhança do termómetro: ao apertar do calor, sobe, sobe sempre. (C, 98)

Ou então:

Eram as mesmas tintas que se reproduziam desde o nascimento do mundo e enfeitiçavam aquele cenário alpestre onde, nas terras baixas, outrora, uma vegetação opulenta de árvores, de rijos troncos e majestosas, se casava com o débil funcho de agradável fragrância e apreciadas virtudes medicinais. / A colonização qual foice que vai desmoitando matagal daninho, em seu desbravar constante cortou árvores, mas plantou flores de qualidades raras e de rara beleza, e construiu casas a partir da fímbria do mar, que foram trepando até ao topo da montanha. Por isso, cada janela é miradoiro e cada casa, por mais pequena que seja, é lindo jardim. (C, 168)

Na verdade, estes “apartes” do autor-narrador tornam, para alguns leitores, o entrecho desnecessariamente alongado, ao suspender a narração, o que lhe pode subtrair valor literário. Para outros, tal pode estabelecer uma convivência entre o escritor e o leitor, no pacto de o primeiro dar algum apoio ao segundo no que concerne à contextualização histórico-geográfica dos factos narrados, bem como à evolução do pensamento do próprio escritor. Do ponto de vista do autor, estas inserções serão adequadas e conscientes porque constituem um aparte crítico-pedagógico e impedem a síntese entre a ficção e o documentário.

São de frisar, em terceiro lugar, os aforismos de autor cujo interesse transborda o quadro narrativo, mais presentes nas últimas páginas do romance como se fossem o resultado ou o balanço do percurso de vida do protagonista:

“O crepúsculo é sempre outro em cada dia que foge” (C, 112); “O passado, posto que rico de poesia e vida, só contém ilusões. Todavia, dá-nos as realidades evidentes de que se recreia a imaginação” (C, 259); “Conhecer é ver os pormenores, é ir à busca do particular, é tirar o véu que envolve o conjunto em sua visão ilusória de poético, porque tem mais de subjectivo o que de agradável ou desagradável o todo esperta em suas sensações, do que a parte dele” (C, 291); “O universal absorve o particular. Vê-se tudo e não se vê nada. A jornada relâmpago desintegrou o homem da paisagem” (C, 292); “O *ontem* não mais pode ser hoje e o *hoje*, amanhã é só lembrança” (C, 294)<sup>199</sup>.

---

<sup>199</sup> Fórmula já lida na crónica “Da paisagem e da Vida”, publicada no *Diário de Notícias* do Funchal, em 7-III-1957, reaparece noutra intitulada “Outono” e publicada no *Diário de Notícias* do Funchal, na sua edição de 27-IX-1960: “quem não sentiu uma vez o Outono na contemplação ensimesmada do que já não é, e não torna a ser? Se o *ontem* não mais volta a ser *hoje* o Outono é sempre lembrança do que foi”.

Assim, no decorrer da narrativa, Horácio Bento arroga-se o privilégio de filosofar e de desfiar, de quando em vez, aforismos de moralista, deslizando de um caso particular para uma lei geral.

Além destas fórmulas sintetizadoras de traços do pensamento de Bento de Gouveia, com ecos tanto na sua crónica como na sua ficção, será também de ter em consideração, no caso particular de *Ilhéus/Canga*, o recurso de auto-citação autoral. Com efeito, o discurso final de Manuel Esmeraldo é a reconstituição de um discurso que o próprio Horácio Bento proferiu no histórico episódio aqui narrativizado. O autor faz com que a realidade se intrometa na ficção para a ficção projectar os factos e os seus actores no plano de uma cosmogonia local.

Esta liberdade de intervenção acontece, com variações, em todos os romances de Horácio Bento. Esta técnica de interferência da voz do autor na narração tem o inconveniente de deixar pouco espaço ao silêncio e ao leitor. No entanto, este estatuto ambíguo do autor-narrador, que oscila entre a atitude do cronista e a do psicólogo, entre a objectividade do historiador-testemunha e a subjectividade do moralista, coloca o leitor numa instabilidade constante, entre a realidade e a ficção.

#### **4.3.2. O Uso das citações e das referências literárias**

Regra geral, a intertextualidade pode ocorrer tanto implícita quanto explicitamente, porque o autor-narrador tanto pode anunciar o seu diálogo com outras obras (nomeadamente, com *Relógios Falantes* de D. Francisco Manuel de Melo, para se inscrever na tradicional oposição cidade-campo, herdada do mundo greco-latino; C, 53) quanto pode apenas fazer ecoar vozes extratextuais na sua criação, a partir da retomada de um estilo ou elemento de outros textos (a retoma, por exemplo, de uns versos de *Os Lusíadas*, Canto IX, em que decorre a descrição da Ilha dos Amores, para descrever

paisagens da ilha da Madeira; C, 36). Na obra bentiana, tudo indica que a alusão serve para abonar o texto de origem (citação tirada de uma obra clássica ou estribilho de uma cantiga popular) e estreitar os laços de cumplicidade com o leitor.

Ao fazer uso das citações e das referências, Horácio Bento pretenderá basear-se num material que o leitor com instrução média pode sem dificuldade reconhecer porque emana da sociedade a que pertence e do ensino que recebeu. Desse ponto de vista, as escolhas do escritor assentam, significativamente, em duas tradições bem vincadas ao longo da obra: a tradição popular e a tradição clássica/erudita.

A primeira alude a cantares, romances, lendas, narrativas de vida de alguns camponeses, provérbios, despiques e trovas de romaria, que pertencem à literatura oral e tradicional de que o autor-narrador tem memória, colhida na freguesia de Ponta Delgada, a exemplo da seguinte quadra:

Eu fui ao Senhor Jasus  
Pela beirinha do mar,  
Fui casada e vim solteira,  
Quem me dera lá tornar! (C, 102, 105)

Relativamente à segunda tradição, podemos respigar a citação de versos de Camões (C, 36, 153) e de aforismos de Heraclito: “não nos podemos banhar duas vezes na mesma água do mesmo rio” (C, 256) e “todas as coisas passam e nada permanece” (C, 295); a menção dos Cancioneiros (C, 138), de um “livro de leitura” (C, 31), de uma “História Universal” (C, 77), de *Saudades da Terra* de Gaspar Frutuoso (C, 112), de *Relógios Falantes* de D. Francisco Manuel de Melo (C, 53), da *Eneida* de Virgílio (C, 138), de *Imagem da Vida Cristã* de Frei Heitor Pinto (C, 302), *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queirós (C, 59), Camilo, Júlio Dinis (C, 113) e de *Tristezas à Beira-Mar* de Pinheiro Chagas (C, 294). Evoca-se até o “espírito dum poeta desaparecido” (C, 295), sabendo-se que na primeira versão conhecida do texto se trata de Luís António

Gonçalves de Freitas (1858-1904), um conterrâneo de Horácio Bento que também cantou a freguesia de Ponta Delgada, no seu livro de poesia *Impressões* (1878).

São estas as balizas que tecem a trama intertextual, enquadram a ideologia estética de *Canga*, sendo merecedoras de menção no romance porque o autor quererá, como sublinhou João David Pinto Correia (2002: 15), partilhar essas referências com o leitor.

#### **4.3.3. Os destaques tipográficos: as aspas e o itálico**

Fragmentos há no romance de enunciados que não são realizações verbais da autoria do narrador: trata-se da reprodução de enunciações de que o autor-narrador se distancia por via das convenções gráficas em apreço. Transcreve essas expressões que não são dele, mas de uma personagem, de uma autoridade ou do senso comum, citando-as para realçar o efeito do real, reforçar a verosimilhança, caracterizar o ambiente sociolinguístico, bem como definir os referentes culturais que enquadram as ideologias literárias em que o romance *Canga* se inscreve. Respeitador das convenções textuais em vigor, o autor-narrador destaca esses enunciados que não são da sua lavra, isolando-os tipograficamente, quer através do itálico, quer através das aspas, quer através do espaçamento do extracto relativamente ao corpo do texto, à semelhança da transcrição da carta de Ricardo (C, 237-239), o pai de Manuel, ou do bilhete que Marta envia a Manuel (C, 201). Assim sucede com notícias ou rubricas de jornal, com títulos e excertos de obras de referência, com cartas ou bilhetes, com discursos proferidos em público, com quadras populares, com determinadas expressões regionais ou populares.

As aspas indicam, assim, a transcrição de um texto com valor documental, tais como a dedicatória no verso de uma fotografia: «à sua querida amiga Marta com um

grande abraço da Cristina» (C, 175), o grande título na primeira página dos diários da ilha: «Extinguiu-se o longo reinado da colônia nas Lombadas da freguesia de Ponta Delgada» (C, 303) ou a carta do marido da Repisa (C, 57), com uma redacção significativamente defeituosa do ponto de vista da ortografia e da gramática. Assinalam, ainda, frases que ecoam no pensamento, “palavras que a memória fixa e que voltam à mente da personagem”, como sucede, por duas vezes, a Manuel, quando este rememora o convite que Cristina lhe endereçou: «amanhã, se quiser, pelas onze horas da noite» (C, 71), ou quando se esforça por interpretar o episódio do cobrador que veio reclamar as contas por pagar do Dr. Januário de Sousa, o pai de Marta, a que assistiu por mero acaso e que o colheu de surpresa: «Mas o Sr. Dr. vai pagar...» (C, 178). Enquadram, por fim, o delírio verbal de José Garipo, irmão da Mafalda (C, 145), quando este se encontra num quadro clínico bastante crítico, assim como todos os usos da palavra em público. Neste caso, estes discursos são o feito de personagens que se apresentam na qualidade de porta-voz, ora de um colectivo, ora de um particular. O discurso do Sr. José da Levada (C, 76) ao presidente da Câmara de São Vicente (C, 76) e o discurso inflamado de Manuel na cerimónia de entrega dos alvarás aos colonos (C, 301-303) são claramente discursos que comprometem, relativamente ao conteúdo do mesmo, quem os pronunciou, ao passo que os anúncios feitos pelo pregoeiro Murganho no adro da igreja (C, 146) não são, como indica o seu papel social, da sua responsabilidade moral.

Mais interessante se nos afiguram os destaques de unidades lexicais em que o narrador-enunciador coloca um termo à distância, recusando assumi-lo, ao mesmo tempo que o enuncia, porque ele o atribui a outro enunciador, a uma personagem ou a um colectivo indefinido. Por esse processo, o enunciador evidencia-se separando-se do que não é, em vez de se apagar ficticiamente atrás do seu papel de relator. Este tipo de destaques poderia ser explicitado pela adjução da fórmula “sempre ouvi dizer”, ou

então, o inciso “como diz o outro”, em que a definição de “outro” varia em cada enunciado e pode remeter para instâncias discursivas muito diversas. Esse outro varia, então, oscilando entre o anonimato dos lugares comuns, como em “o conceito de «pobre tonto» [...] perdia a expressão e o tom irrisório logo que [...] tivesse conhecimento do episódio dos Enxurros” (C, 282) e “lá dizia o ditado: «feliz no jogo, infeliz nos amores»” (C, 93), bem como o vocabulário específico de uma só pessoa: “tinha-lhe «tanta amizade cuma às vacas», dizia ele em sua linguagem rebarbativa ” (C, 278). Por vezes, o uso das aspas comuta-se com o do itálico e nem sempre é aplicado de forma uniforme e sistemática.

Nos enunciados escritos encontramos, com alguma frequência, fragmentos colocados entre aspas cuja dimensão não excede a da palavra ou do sintagma sem que se trate de uma citação propriamente dita. A colocação de uma palavra entre aspas constitui então o resultado de um acto de significação, isto é, o enunciador vai transmitir certo conteúdo ao qual o destinatário deve aceder. Essa colocação entre aspas de ordem essencialmente lexical é polissémica: pode introduzir, entre outros, regionalismos<sup>200</sup> transversais ou próprios de alguns sectores laborais (a pesca, o bordado, a agricultura, a feira), uma palavra de uma língua estrangeira<sup>201</sup>, nomes de barcos<sup>202</sup>, uma marca de automóvel (“Packard”: C, 169), um outro registo de língua (“porca” (C, 225) para designar a mulher fácil).

---

<sup>200</sup> Formas que representam para o autor-narrador certa “cor local” linguística: «pifes» (C, 40, 49, 145); «arrijeiras» (C, 46); «mundiça» (C, 47); «jaquet» (C, 52, 98), «garanitos» (C, 83), uma roda de «pechincha» (C, 89, 94), «paral» (C, 91), «barreleiro» (C, 92, 101), «espetada» (C, 95), «toiceira» (C, 108), «acartando» (C, 116), «cramação» (C, 118), «arcadas» d’ouro (C, 141), «dente de cão» (C, 162), «baixas» (C, 213), «baua tarde» (C, 243), a «Festa» (C, 296).

<sup>201</sup> São eles: «sex-appeal» (C, 171) e «foxes» (C, 204).

<sup>202</sup> São eles: «Gavião» (C, 91, 154), «Arlanza» (C, 156) «Sierra Morena» (C, 177, 201) «Moçambique» (C, 228, 229) «Almanzora» (C, 253), «Lima» (C, 237), «Bútio» (C, 288).

A função do itálico consiste, como é prática corrente, em distinguir do resto do texto palavras ou expressões de um registo particular (língua estrangeira ou coloquial, título de obra, nome ou rubrica de jornal, nome de estabelecimentos comerciais...) porque traduzem discursos de proveniências diversas que o escritor integra na narração.

Regra geral, o enunciado em itálico remete para um sujeito enunciador equivalente a um *nós* que reúne uma colectividade de indivíduos. É, por exemplo, a apelação dada a coisas e seres em vigor na freguesia de Ponta Delgada ou na Madeira, falando a uma só voz.

Formas verbais tais como *esbulharo* (C, 296) ou *ficavo* (C, 299), em vez de “esbulharam” ou “ficavam”, são próprias dos falantes populares da freguesia em apreço; expressões como “*Mataram o bicho*” (C, 299) ou “deve ser barco *fajoneiro!*” (C, 293) são também registos do vocabulário ali usado; há uma referência “ao barco *São Pedro*” (C, 55) da frota local; para anunciar a desgraça e a dor, antes de se saber quem é a vítima, servem os “gemidos entrecortados da exclamação *ai Jesus*” (C, 142); aparece o nome da personagem, pela primeira vez, em itálico, quando “os rapazes [o] alcunharam [...] de *Barbaças*” (C, 143), voltando, todavia, a ser referido mais adiante em letra redonda: “*Barbaças*” (C, 227); qualifica-se, ainda, a dada altura da narrativa, o Francisco Pélea de “*pobre tonto*, expressão que andava na boca da má-língua dos vadios!” (C, 276). Outra citação que o narrador reproduz, emanada – em uníssono – da população das Lombadas, no topo de um arco de buxo é: “Nele se lê, ao alto, a legenda: *Os colonos das Lombadas agradecem ao Governo*” (C, 300).

O itálico remete para uma referencialidade partilhada na Madeira: o consagrado cognome “*Corte do Norte*” (C, 27) para designar a freguesia de Ponta Delgada e o termo “*escadinha*” (C, 50) para designar o tradicional presépio madeirense são disso exemplos; acresce o nome de instituições ou de estabelecimentos comerciais, tais como



o “*Diário Popular*” (C, 44), “*Diário da Madeira*” (C, 118), a rubrica “*Vida Mundana*” (C, 152), o “*Golden Gate*” (C, 256), e o “*restaurante Marra-verde*” (C, 272).

O itálico representa ainda a manifestação de um saber mais técnico e culto difundido pelo Ensino, que remete para o universo referencial e cultural da comunidade letrada portuguesa: é a menção de clássicos da literatura nacional, tais como *Relógios Falantes* (C, 53), *Os Lusíadas* (C, 58) e *A Cidade e as Serras* (C, 59); é, também, a evocação de aprendizagens forçadas da gramática latina, “o *rosa, ae* e o *laudo, as, are...*” (C, 153); note-se a construção de uma metáfora que coloca no mesmo plano o *miserere* (C, 105), termo latino, ao rumor da ventania; veja-se a referência histórica assente na terminologia jurídica da Administração Pública, nomeadamente com as locuções *ad valorem* (C, 74, 76) e o “sentido económico-social de *terras de colonia*” (C, 302); o itálico assinala, de igual modo, conceitos de filosofia ou de psicologia, como “o seu *eu afectivo*” (C, 202), o “*ontem*” e o “*hoje*” (C, 294), “*ser*” (C, 291) e o aforismo de Heraclito: “*todas as coisas passam e nada permanece*” (C, 295).

Por fim, vale a pena notar que os capítulos XXIV e XXX, ditos censurados, da edição de 1975, se apresentam no corpo do romance graficamente destacados pelo recurso ao itálico. Tal opção cria uma situação de metadiscurso que não é conduzida pelo narrador, mas sim pelo autor e pelo editor que chamam a atenção do leitor para um aspecto extratextual. Com efeito, ao proceder como o fizeram, ambos ensaiam e assumem um comentário sobre a escrita do romance, frisando deste modo um aspecto da história editorial do livro: apresentam os capítulos censurados nas edições anteriores e até então inéditos, sublinhando a integridade e a integralidade do romance na reedição em causa.

#### 4.3.4. O diálogo

Na economia global do romance, os diálogos suspendem o fluxo narrativo, pausam o lirismo do escritor, confrontam o leitor com o mundo quotidiano e recuperam a linguagem de todos os dias. A presença dos diálogos consagra, assim, o discurso directo ao actualizar os dizeres das personagens, faz coincidir o tempo da história com o da narração e potencia a realização narrativa com as suas consequências dramáticas. Os diálogos são, no macrotexto, o lugar onde as personagens interagem verbalmente, em determinado ambiente social e geográfico. Ressaltam das mais variadas situações de enunciação, designadamente a relação amorosa, o despique verbal, o confronto entre o poderoso e o humilde, a troca de opiniões, a participação de más notícias, a bisbilhote, a confidência, a situação de comunicação reveladora de um ambiente particular ou a cena burlesca, como a dos camponeses, pai e filha, que se falam ao longe (C, 122).

Todavia, não se deve perder de vista o carácter artificial desses diálogos, manipulados com uma preocupação estética e argumentativa. Por isso, o diálogo ficcional que Horácio Bento engendra elimina as escórias que parasitam a conversação banal (enunciados inacabados, hesitações, lapsos, reformulações, falhas no entendimento do que é dito...) e surge bastante adoçada relativamente à efectiva produção da fala na vida quotidiana. Veja-se, por exemplo, a discrepância fonética no diálogo entre o colono com sotaque e o senhorio, seu conterrâneo, sem sotaque, que sempre viveu na mesma aldeia.

Na verdade, por detrás do diálogo, existe um autor que ordenou as sequências dialogadas e organizou o discurso das personagens em função de um objectivo supremo, o de comunicar com o leitor. O leitor tem então o estatuto de destinatário indirecto porque, em última instância, é a ele que se destinam todos os discursos, mesmo se raramente o são de modo explícito.

Como é regra, os diálogos dão ritmo à narrativa, encaminhando-a por um itinerário que se vai revelando a pouco e pouco com vários tópicos. As grandes cenas de conversação são, aliás, as principais molas que accionam a mecânica diegética do romance em estudo. Ora revelam caracteres, ora formam a própria acção (o diálogo entre Maria, a prima e a treveira (C, 105)), ora constituem o instrumento da acção, ao estabelecer oposições, contradições e, daí, novos desenvolvimentos (veja-se, por exemplo, o diálogo entre Luís da Feiteira e Francisco Pélea, bem como o diálogo entre Luís da Feiteira e António Garipo (C, 146-147)).

Do ponto de vista do conteúdo, podem ter uma intenção didáctica e crítica. No diálogo entre Manuel, Perestrelo de Freitas e Cristina (C, 111-112) é, por exemplo, a informação histórica e a crítica de costumes que imperam. Algumas trocas ilustram, em jeito de crítica de carácter, a banalidade, o pedantismo e a mediocridade no modo de pensar, como no diálogo entre o convencido Dr. Januário de Sousa e Perestrelo de Freitas:

– Pois não sei se minha filha irá para Coimbra – dizia Perestrelo de Freitas. / – Verdade, verdade, não vale a pena um curso superior, mormente de Letras ou Ciências. Você sabe, os vencimentos são uma pelintrice... a não ser que o curso tenha por função um fim cultural – atalhou o Dr. Januário. / – É por dizer ficar com um modo de vida para amanhã, se precisar. / – Olhe, Marta tirou o curso do liceu e por ali fica. / – Mas são necessários valores na vida social... / – Valores!... O dinheiro é ainda o valor que mais se impõe! O resto, meu amigo, é fantasia. (C, 172-173)

Ou como na conversa entre o metediço Sr. Conceição e os colonos, Pélea e Perrolho:

– Lá porque o preço do vinho foi fixado, não quer dizer que todos são obrigados a o vender. Eu, por exemplo, nunca vendo o vinho em mosto. Quem quiser comprá-lo há-de pagá-lo bem. / [...] / – Não se aflijam, se o não venderem agora. / – O senhô diz bem, mas onde o vamos guardar? – volveu o Pélea. / – Peçam ao senhorio! / – Nã me fale nesse judeu! S’eu lhe for pedir dá-me a resposta que deu o ano passado. Que nã tinha vasilhas. Que lh’o vendesse se nã queria passar um mau bocado. / – Então se ele é dessa espécie!... / – Inda na semana passada o vapor deitou in terra um pipame dui suecos, novinho em folha que dava p’ra todo o vinho do Norte. Alembrei-me de pedir ùa pipa emprestada ao agente... / – O seu juízo! Ele só atende os graúdos. / – Se Deus quiser

hadem chigar tempos milhores. / [...] / – Até o ano dois mil, que é quando acaba o Mundo, não esperem melhores dias. / – Baua noite, Sr. Conceição! (C, 119-120)

O romance tende, por isso, a reflectir conversas das mais correntes e bem recheadas, aquilo a que costuma designar-se como “narrativas de experiência” (do tipo “sucedeu isto a fulano tal...” ou “queres saber o que me aconteceu...”). Mas os diálogos são, acima de tudo, a expressão de uma experiência, de um sentir e de uma condição que registam as legítimas aspirações, reclamações e denúncias de um grupo social, os colonos, que não tinham até então direito à palavra, nem eram tidos nem achados pelas instâncias que tomavam as decisões com repercussões no seu dia-a-dia (veja-se, por exemplo, o diálogo entre o Miséria, o João dos Lameiros e o Macho (C, 96-97)).

Nesta perspectiva, nem sempre o diálogo é fruto de dois discursos contraditórios, de duas consciências em confronto. Nalguns diálogos em que as réplicas alternam, os enunciadores colaboram, de facto, na produção de um só texto que apenas aparece recortado por razões arbitrárias e que se assemelham então com o monólogo:

A aldeia que [...] apoucara [o Pélea], essa mesma o elevava nas conversas do adro da igreja, à saída da missa, nos portais dos caminhos e nas vendas.

— O Pélea, cando quer, é um valentão! — dizia o Garipo para a mulher, sentados os dois na soleira da porta da cabana.

— O padrinho ficua memo passado! Se tu visses a cara dele inté te benzias.

— O home tinha rezão, aquilo não se fazia!

— E o qu’o padrinho tem feito d’a gente? Não há no mundo pior escravidão!

— Tamém ia verdade...

— E tu proque nã lhe falas daquele modo do Pélea?

— Eu?

— Sim, tu.

— Prove de mim! O padrinho botava a gente no caminho do concelho.

— Antes fosse assim!...

— O tê tino!

— P’lo menos nã fazia pouco d’a gente.

— Sabes?

— O quia!

— A justicia de Nosso Senhor ia grande.

— Meis cando vem ela?

— Nã sei... nã se sabe... mas há-de chigar um dia.

— Cand’olho lá p’ra cima, inté me doi a vista... aquele fazendal...

— E o ror de menses que se trabalhua! (C, 282-283)

#### 4.3.5. O discurso indirecto livre e o monólogo interior

A abundância dos registos dos sentimentos dos heróis é uma das técnicas narrativas mais significativas no romance *Canga*. O escritor vai revelar-se solidário com os camponeses encenados, porque lhes dá a palavra, não somente através da reprodução dos diálogos, mas também através dos processos estilísticos do discurso indirecto livre e do monólogo interior<sup>203</sup>. Tais recursos permitem-lhe guardar o controle da narrativa transportando-se para a(s) sua(s) personagem(ns).

Na prática, o recurso sistemático a esses processos de escrita consiste na colocação, quer das descrições do mundo exterior, quer das descrições dos pensamentos das personagens, no imperfeito e na terceira pessoa. É como se a narratividade e a discursividade se fundissem numa mesma liga, tanto mais que o imperfeito toma conta numa narração de uma dimensão temporal estática e retrospectiva. Tudo isso contribui para induzir essa cosmovisão tão particular em que a consciência se cola às coisas e em que o tempo se dissolve na descrição e na repetição. Assim, o imperfeito e a terceira pessoa empregam-se para que o discurso directo se integre subtilmente na evocação dos factos habituais e na descrição do mundo. Se acrescentarmos que neste romance há menos acontecimentos que fazem progredir a acção que repetições, perceber-se-á até que ponto o uso do discurso indirecto livre se integra bem no objectivo da escrita de Bento de Gouveia que promove o desfile do tempo continuo monótono, morno, indefinido.

É sempre difícil delimitar com precisão o estilo indirecto livre. Pelo menos alguns deslizes, por vezes mal perceptíveis, tenderão a unificar o discurso das personagens com os do autor-narrador. Na prática, o estilo indirecto livre é um discurso indirecto sem subordinação, sem verbo introdutório, mas com o mesmo jogo dos

---

<sup>203</sup> Para mais amplas informações sobre o «monólogo interior», v. Manuel de Aguiar e SILVA, “O tempo”, em *Teoria da Literatura*, 8ª ed. Coimbra, Livraria Almedina, pp. 748-750.

pronomes, dos modos e dos tempos. Podemos também identificá-lo pela presença, no decorrer dos trechos narrativos, de pontos de interrogação e de exclamação, do pretérito imperfeito (quer no modo indicativo, quer no modo conjuntivo) e do condicional, que marcam a agitação íntima da personagem:

Sua imaginação delirava. Que teria o Mendes para lhe oferecer? E se voltasse para trás! Ele tinha sobre ela poder tão grande que lhe era impossível resistir aos seus caprichos. E se abusasse da sua fraqueza, que seria da sua vida! Se ele casasse com ela, então sim. (C, 108)

Horácio Bento recorrerá a esse procedimento narrativo para sublinhar a evolução das personagens, as suas interrogações relativas à vida e a elas próprias. Noutro exemplo, o estilo indirecto livre traduz tanto a voz do autor-narrador como a voz da opinião pública:

As gentes das Lombadas, ao passarem em frente do engenho, arregalavam os olhos de pasmados. Quem imaginava que de uma fábrica tão velha, a cair com a ventania, escuro como um tição, pudesse nascer outra nova! Até parecia milagre! (C, 44)

O interesse estilístico deste procedimento reside, pois, no facto de não romper com a trama da narrativa, por apresentar, em última instância, o mesmo jogo de tempo e de pronomes e ao permitir também uma passagem insensível da fala do narrador para a da personagem, sem as rupturas dos discursos directo e indirecto que, apesar das suas diferenças, têm em comum serem claramente falas reproduzidas. Todavia, como observa Aguiar e Silva, em *Teoria da Literatura*: “Esta voz dual, na sua contaminação, ora satírica, ora irónica, ora simpateticamente lírica, da voz da personagem e da voz do narrador, pode originar ao leitor dificuldades na interpretação do texto, em particular no que diz respeito à *focalização*” (SILVA, 8ª ed., 1992: 764).

Não será, por isso, e para deixar o leitor em ambiente textual mais familiar, de estranhar que Bento de Gouveia prefira o estilo directo, em detrimento do estilo

indirecto, este permitindo-lhe, pois, apagar-se totalmente por trás das suas personagens e imprimir maior vivacidade ao discurso narrativo.

Relativamente ao monólogo interior, este baseia-se na ficção de uma fusão do narrado e da narração. Não é dominado pelo narrador, não está submetido às restrições da troca verbal podendo então tomar liberdades em relação à sintaxe e à referência. Em *Le Monologue intérieur*, Édouard Dujardin define-o do seguinte modo:

le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du tout venant [...]. La différence ne consiste pas en ce que le monologue traditionnelle exprime des pensées moins intimes que le monologue intérieur, mais en ce qu'il les coordonne, en démontre l'enchaînement logique". (DUJARDIN 1931: 59)

O mesmo é dizer que com o monólogo interior se pretende restituir o fluxo da consciência do sujeito, a verdade psicológica, por isso a sintaxe apresenta-se, não raro, descosida e repetitiva, como no trecho seguinte:

[o Pe. Casimiro] pensava para consigo: – Esta gente **tem** carradas de razão. A Câmara Municipal, de que **eu faço parte**, criou o imposto *ad valorem*. Na verdade, **seria** uma boa receita camarária, mas esse dinheiro que **entrava** no cofre não era aplicado em obras de utilidade pública para os povos do Concelho. **Ele** não sabia qual o destino que se dava às receitas desde que era vogal do Município. Havia falta de escolas e fontanários. O que existia vinha de longos anos. Podia lá compreender-se que freguesias de quatro mil habitantes tivessem unicamente duas escolas! E os caminhos ínvios, estreitos, sem calcetamento, que pareciam remontar aos tempos da pedra lascada! Aquela gente, indubitavelmente, **tinha** carradas de razão. (C, 74)

Note-se, ainda, o exemplo que o Pélea inspirou:

Deus o levasse antes que isso viesse a realizar-se. Andara mal, sim... devia proceder doutra maneira. Mas um homem tem de ser livre. Viver amarrado toda a vida como cabrito no curral sujeito a seu dono, comendo não quando a vontade lhe pede, mas ao deitarem-lhe a erva, isto não era humano. Tinha sido, pois, um acto de soberba! Mas **Deus, que tudo vê, lhe fará justiça**. Comportara-se como homem de bem. Iria sofrer a vingança do senhorio? Que importava! Toda a gente na freguesia lhe dava razão logo que soubesse da canalhice do Sr. Luís. Patife! Estupor! Por que não lhe rachou a cabeça de meio a meio? Mas era um acto rebelde contra Deus, **porque não devemos fazer mal**

**ao nosso semelhante mesmo que ele nos ofenda.** E temia a lei de Deus. E a figura esgrouviada do senhorio punha-se-lhe diante dos olhos, arrogante e sempre com aquela cara de manhoso que os colonos lhe conheciam e detestavam. Padeceria, talvez, pelo seu acto de soberba! (C, 128-129)

Finalmente, atente-se em idêntico recurso discursivo que o Garipo suscitou:

Ali estava o seu filho com a cabeça aberta. Andava por conta do padrinho Luís, teve aquele desastre e coitado dele. **Se precisar de Doutor e remédios o pai que se aguenta, porque é pai. Onde está a defesa do trabalhador?** Sentia ganas de ir ao padrinho Luís e dizer da sua justiça. Mas a sua vida e a da família dependiam do padrinho! Já fora assim no tempo dos seus antepassados. (C, 143)

Nos três exemplos acima transcritos (com negrito da nossa responsabilidade), o monólogo interior oferece-nos o presente de um protagonista que esboça, no âmago de um diálogo entre si e a sua consciência, vários comentários que são como reflexões sobre um tempo parado, sem a possibilidade de formar um projecto que seja a afirmação da sua liberdade, ou seja, sem a possibilidade de um futuro.

Recursos importantes do dispositivo estilístico da narrativa bentiana, o estilo indirecto livre e o monólogo interior são, por assim dizer, uma representação da fala que junta e sobrepõe a voz do narrador à voz da personagem, associando, de forma eficaz, a narratividade e a subjectividade falante.

#### 4.3.6. Estereótipos, provérbios e outras fraseologias

Tanto para contrariar a expressão rebuscada como para criar o efeito do real, Bento de Gouveia faz também uso do estereótipo linguístico que lhe coube registar, tirado quer do seu adagiário, quer do cancionero insular, quer das locuções do tipo “O tê juízo” ou “Basta que sim!”, quer fraseologias, como segue:

“Isso do copo se partir e de seu significado é tão velho como o norte!” (C, 173), “a conversa era como as cerejas que, ao pegar-se numa, vêm outras atrás” (C, 189), “s’a gente ñã tem eira nem beira!” (C, 38), “P’ra que troquei o bem que tinha pelo mal que tenho!” (C, 241), “Ó cumpradre, isto ia tão certo cuma estarmos aqui ui dois.” (C, 241),



“dá-se bem [... c]uma Deus c’os Anjos” (C, 105) e “Entendia-se tão bem com Deus com os anjos” (C, 133), “todos os dias que o Senhor dava ao mundo (C, 160)”, “Aquilo era terra do diabo. Assim cuma ele a deu, assim a levua” (C, 188), “Quem podia com a sua vida” (C, 182, 183).

Em *Metáforas do Nosso Tempo*, Mário Vilela define os estereótipos como:

Os representantes do modo como as imagens que temos na cabeça acerca do mundo se nos apresentam: [...] o mundo é visto tanto como o consideramos, como aquilo que ele é realmente. [...]. Os estereótipos resultam da necessidade de categorizar o mundo e da necessidade de organizar e simplificar o meio em que vivemos. Esses estereótipos estão representados, por exemplo, nos provérbios [...]. O literal e o figurado, aliás já lexicalizado e congelado, convivem lado a lado (VILELA 2002: 251).

Em *Canga*, há, efectivamente, várias ocorrências de chavões e de provérbios que ganham uma dimensão pragmática de cumplicidade, na medida em que surgem como uso linguístico partilhado com os leitores, nomeadamente madeirenses, recuperados como marca de enraizamento cultural. Como era de esperar, estão todos eles ligados a episódios que encenam os camponeses do romance, reflectindo, deste modo, o universo cognitivo, mental e linguístico que os caracteriza.

Quanto ao emprego regular e cadenciado dos aforismos ou sentenças, estas fórmulas ganham, ao constituir um discurso com alcance geral e universal, um impacte semântico relevante, a que se alia uma consonância fónica, de efeitos poéticos e mnemónicos. Ainda em *Metáfora do Nosso Tempo*, lembra Mário Vilela:

Os provérbios não são simples unidades fraseológicas: são formas que assinalam a um emprego específico, que têm uma função particular, a de reforçar, explicitar, documentar, dar foros de autoridade a uma afirmação outra que não a contida no seu conteúdo próprio. São unidades codificadas que nomeiam um conceito geral, constituindo um corpo de leis (= decorrentes da sabedoria popular). (*Ibidem*: 258)

Há que não descurar o impacte semântico que é inculcado na mensagem através dos ditos estereotipados no discurso literário, o que produz uma específica configuração afectiva e mesmo ideológica, ao condensar reflexões e verdades fora de toda a referência espacial e temporal. De facto, os provérbios ou enunciados sentenciosos tanto

encerram pistas ou chaves de leitura dos episódios como provocam no leitor um poderoso efeito de sedução.

Este conjunto de fraseologias, algumas das quais já referidas em ponto anterior, independentemente do seu pendor temático e das repercussões sociais, psicológicas, éticas, ou mesmo da sua subtileza irónica, como acontece em muitos casos, pode ser dividido sinteticamente em dois fundos: ora resultam de adaptações circunstanciadas do narrador ao dar conta de um monólogo interior, ora provêm da tradição popular e regional. Segue a lista dos aforismos por nós levantados:

“filha de cabra sobe a rocha” (C, 33), “Vida de prove é vida de cachorro” (C, 35); “quem prove narce prove há-de morrer” (C, 43), “quem espera desispera” (C, 68), “feliz no jogo, infeliz nos amores” (C, 93), “Só Deus sabe quem chega de hoje a um ano” (C, 103), “quem se pica cardos come” (C, 104), “Nem sempre o que diz a boca o coração sente” (C, 105), “Donde a gente menos ispera é donde elas assucedem” (C, 125); “Vale mais tarde do que nunca” (C, 167); “A cara ña pode escondere o qu’a gente sente cá dentro” (C, 184); “Uma desgraça nunca vem só” (C, 185); “desde que o mundo é mundo, sempre houve ricos e pobres” (C, 218); “ninguém deve explorar o seu semelhante porque todos somos descendentes de Adão” (C, 219); “a César o que é de César” (C, 226); “Quem morre ña volte a este mundo” (C, 241); “tudo pode assucler” (C, 241); “na freguesia de Ponta Delgada sê colono é sê digraçado!” (C, 264); “Quem ña deve ña teme” (C, 271); “Dá tempo ao tempo” (C, 274), “quem se emenda agrada a Deus” (C, 286), “Deus ña dorme” (C, 287).

Num diálogo entre o António Garipo e Manuel Esmeraldo, dá-se o caso de a uma verdade proverbial corresponder o seu contrário: “A terra alheia nunca foi má madrasta p’ra quem ña quer andar à boa vida” ao que Manuel contrapõe “Nem todos têm sorte longe da sua terra...” (C, 39)”. Noutro ocorrido entre o Miséria e Manuel Esmeraldo repete-se o mesmo processo: “quem nasce prove nunca espera sê rico” (C, 114) diz o Miséria. Manuel contrapõe: “quem espera, mais tarde ou mais cedo sempre alcança” (C, 114). É esta a ambivalência das locuções proverbiais. Essas verdades contradizem-se umas às outras e Horácio Bento compraz-se em articulá-las para o leitor não se deixar iludir por este tipo de argumento, sendo o mais fraco dos argumentos de autoridade.

Em *Canga*, os provérbios condensam a sabedoria local, espécie de matéria em que se vive em imersão. Colectivo, tradicional, pragmático, ligado à experiência e impregnado de catolicismo, é um saber categórico, afirmativo, que não tem dúvidas mas muito flexível na sua forma alegórica e que testemunha ao mesmo tempo um certo conformismo intelectual, manifesto na locução “sempre ouvi dizer”.

#### **4.3.7. O senso comum, a “bilhardice” e o boato**

À semelhança das fraseologias (estereótipos ou provérbios), outras unidades textuais ou ideias feitas circulam nos lugares públicos e privados, de forma gratuita, imprevisível e irresponsável: são elas as canções populares, as “palavras de ordem” ou fragmentos do senso comum e os rumores. Nestes casos, o texto não conhece a dualidade linguística do enunciado e da enunciação: não há enunciadore, o que há são pessoas atravessadas por uma fala que mais as possui do que elas a produzem. Não é, nesta perspectiva, importante atribuir a origem enunciativa, nem definir a autoria.

Tal consideração remete para o conceito da “enunciação enunciada” de Greimas<sup>204</sup> que permite desfazer a confusão entre a enunciação propriamente dita, enquanto pressuposto lógico do enunciado, e a enunciação enunciada (ou referida), mero simulacro, que imita no discurso o acto enunciativo. A enunciação enunciada deverá, portanto, ser entendida no texto em análise como uma subclasse de enunciados mobilizados, como a metalinguagem descritiva (mas não científica) da enunciação.

No plano da enunciação, a alternância entre o discurso indirecto e o discurso directo concorre para compor uma espécie de voz colectiva que comenta o acontecimento, desde o solilóquio até à interpretação maldizente dos factos. Tudo isso

---

<sup>204</sup> Cf. A. J. GREIMAS et J. COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, 1979, s.v.

imprime um cunho de autenticidade ao romance bentiano e, sobretudo, contribui para revelar a sua matriz na montagem ficcionista.

Note-se, por exemplo, a repetição do mote “Emigrar! Emigrar!” (C, 99), deste ensejo por parte dos colonos mais desesperados, como se fosse um refrão na composição do romance. O voltar regularmente a fórmulas como “Emigrar! Emigrar!” no romance *Canga* lembra o recurso musical do *leitmotiv*: algumas “palavras de ordem”, externas ao enredo, bastam para criar, em contraponto, uma outra linha (melódica?) diferente daquela que acompanha os percursos de Manuel Esmeraldo e dos colonos protagonistas. Horácio Bento de Gouveia desenvolve, pois, este tema, como se fosse o refrão de uma composição musical, a que o final (quase) feliz vem pôr cobro, dado o sonho de emigrar não ter mais razão de ser depois da entrega dos títulos de propriedade dos terrenos aos colonos, por decisão governamental. O recurso ao “refrão de uma composição musical” será, aliás, retomado no romance *Torna-viagem*, cujo tema principal é a emigração de madeirenses.

No entanto, tal processo não impede o autor de experimentar algumas modulações:

Emigrar! Emigrar! Só os eleitos do Senhor, os que a ventura bafejou, os que a sorte distinguiu em seus desígnios misteriosos. (C, 99)

Neste caso, a diferença entre locutor (o narrador que enuncia) e o sujeito do enunciado (a tal voz colectiva que sonha em emigrar) não é nítida. Trata-se de um fenómeno de distanciamento mais subtil como a ironia. O narrador adopta a fala mas não o ponto de vista que o enunciado defende: este “ponto de vista” pertence à voz colectiva encenada pelo narrador numa enunciação irónica.

Note-se ainda como a estrutura formulística da cantiga do “Adeus...”, tirada do cancionero insular, como se de um efeito de palimpsesto se tratasse, irrompe da

narração: “Adeus, tardes santas de novena, das conversas no portal de Marciana, intermináveis, em que a cegueira do amor fazia anular a noção do tempo, em que as horas não tinham fim (C, 67) e “Adeus, tardes de rochas avermelhadas do sol morrente e digressões à apanha da murta nas encostas abruptas do Miradoiro” (C, 80). Aí está, por assim dizer, um “mote” popular que o escritor adota a maneira de quem fala ou canta, a provar que a recuperação/transposição é efeito de oralidade, fundida no discurso narrativo. Desse fragmento se dará a conhecer o “mote” integralmente no final do romance:

Adeus noites das esbulhas  
Ao som d’harmóino e rajão  
Adeus casa do Parreira  
Com seus montes de feijão

Adeus rapazes do Teinque  
Adeus toda a rapaziada  
Ai adeus ó raparigas  
Do bairrinho da Lombada

Adeus todos meus parentes  
E a ribeira do Vilão  
Eu vou ir para o Brasil  
Lombada minha paixão

Assim, o recurso do *leitmotiv*, como exemplifica e ilustra a canção que explora intensivamente as tradicionais formas populares, nomeadamente as mais repetitivas, com forte conteúdo lírico ou narrativo, com mote ou refrão tão límpido como uma injunção publicitária, mostra que a Poética no sentido oficial do termo é produtiva e pode alcançar uma dimensão universal. Daí se vê como o “popularismo”, corrente poética escassamente comentada, embora muito expansiva na literatura menos oficial, consiste em perpetuar o folclore, com alguma felicidade e autenticidade.

No romance, a **voz da colectividade** apresenta-se frequentemente como “toda a freguesia”. É, ao mesmo tempo, um tópico e uma espécie de voz sem rosto, uma consciência sem individualidade, que desempenha, mesmo assim, funções dramáticas, para o bem ou para o mal: “As más-línguas [...] tanto são moeda ruim como bem cotada” (AN, 18), escreve Horácio Bento no conto “Alma Negra”. Com efeito, esse discurso, provindo de um emissor mal definido, de rosto múltiplo, não cessa de emitir conselhos e reflexões éticas, com base na publicamente conhecida experiência de vida do grupo social, condicionando o comportamento das personagens. Seguem alguns exemplos: “Com efeito, a gente da povoação dizia à uma: – a voz da rapariga não é cá deste mundo!” (C, 49) ou então “Bons pescadores! Bons pescadores! Diz-se nas freguesias circunjacentes” (C, 293). Comentam os pequenos caseiros:

– Lá se foi o melho bem de quem ã tem posses – diziam eles contristados. [...] / – Se ã fosse o vento podia-se ter mais um barril – afirmavam à uma, os menos beneficiados da fortuna. (C, 117)

Como elucida João David Pinto Correia, ao aprofundar a noção, a bisbilhotice, ou “madeirêsmente” falando, a “bilhardice”, é marca identitária da comunidade insular:

Quanto à “bilhardice”, termo felicíssimo exclusivamente madeirense, que sintetiza, com os seus próximos “bilhardeiro” e “bilhardeira” e “bilhardar” (interessante será verificar que este verbo quase só se conjuga no infinitivo ou em formas perifrásticas), e com uma sonoridade bem expressiva, muito do que outras palavras de sentido próximo (como, por exemplo, “intriga”, “bisbilhotice”, “mexeriquice”) não conseguem exprimir: a sua complexidade semântica integra a principal significação de “difundir uma situação”, mormente “reservada”, “que não era necessariamente divulgável”, ou mesmo “que devia ser mantida em segredo”, mas também a de uma crítica velada ou de reprovação ao acto em si, ao mesmo tempo que contém muito de ironia, e de caracterização de tal prática como lúdica (como se se quisesse indicar que “é um dizer por dizer”, “divulgar por divulgar”, sem procurar consequências graves para o que é divulgado ou sobretudo para quem é posto em causa pela divulgação, o que está longe de ser verdade), uma espécie de hábito atavicamente gratuito, inofensivo. (CORREIA 2000: 25)

Esse carácter quase inofensivo é ilustrado como segue:

“O assunto do domingo, por toda a freguesia, fora a prisão do Coto” (C, 35); “Coscuvilhava-se a meia voz: quem é aquela menina tão bonita? Para casa de quem vem? [...] um farrancho de homens e mulheres do povo aventava as hipóteses mais

absurdas a propósito da recém-vinda” (C, 41); “[Cristina] – [...] primeiro, porque estou num meio aldeão e, se me vissem aqui a falar consigo, não mais tinha fim a bisbilhotice [...] / [Manuel] – Concordo consigo quanto ao primeiro argumento. Na aldeia tudo se comenta e acrescenta mesmo sem razão” (C, 78); “– Sim, mas correu de boca em boca que essa história das benfeitorias tinha sido por causa da filha, a Emília!” (C, 33)

Apesar de ser uma prática de carácter inofensivo, a “bilhardice” pode engendrar o boato. Ao divulgar a notícia, constrói uma verdade e determina o juízo que se tem sobre uma determinada situação, transformando provavelmente o facto verídico. Sendo iterativa, a notícia traz com ela o entrelaçar de todas as vozes que a divulgam. É, por natureza, expansiva pois nela vão enxertados todo o tipo de comentários, testemunhos sob vários ângulos e tentativas de explicação, dado que a bisbilhotice é uma tomada da palavra espontânea, sem ter sido a isso convidada. Nesse sentido, todos os romances do *diz-que-diz* são profundamente polifónicos. O respeito que a “bilhardice” impõe acaba por ser o melhor guardião das regras de conduta pelas quais se devem reger os membros de uma comunidade, porque exerce uma pressão sobre o indivíduo, inibindo-o de sair dos códigos sociais e comportamentais:

“– E agora que me vêm aqui consigo, que vão bilhardar?” (C, 69); “Se ele a reconhecesse estava perdida. Bastaria vê-la para a difamar” (C, 108).

Mas ser apanhado por alguém no flagrante de um gesto significativo, de um encontro em lugar suspeito, de um dito comprometedor é o princípio para inflamar a imaginação, sugerir hipóteses e desvendar segredos, até porque, no espírito da velha máxima: “não há fumo sem fogo”. Assim se vê desmascarado Manuel, na sequência da conversa que tem com Ângela, a filha do capitão-mor e candidata a partilhar com ele sentimentos recíprocos:

Foi então que Ângela [...] quebrou o silêncio que enclausurava Manuel. / – Seja bem-vindo... ninguém o vê... / – Tenho tido uns afazeres e, por isso, não pareço há uns dias! / – Desculpas, desculpas... / – Não acredita? / – Vou perguntar à Cristina se o tem visto. / – De modo algum. Não faça isso! (C, 114)

Quando as personagens estão dispostas a correr o risco de ter que enfrentar a opinião pública, tudo pode acontecer: serem bem sucedidas e, por conseguinte, levadas a repetir a transgressão; serem mal sucedidas e terem que acarretar com as consequências:

A palavra *casar* [...] afugentava um tanto ou quanto o receio que a dominava: o de que se espelhasse pela freguesia a notícia do seu encontro com o Mendes. (C, 69)

Pode, também, desempenhar uma função narrativa. Os indícios e actores presentes deixam antever o desfecho da situação que fatalmente se cumprirá.

Tornou-se voz corrente que um dos Mendes da Lombada dera em perseguir Mafalda. De resto, toda a gente da aldeia sabia que os irmãos Mendes eram o temor dos pais que tinham filhas casadoiras. [...] Divulgava-se de boca em boca o procedimento dos dois irmãos (C, 84)

Já antes de o ser o era, ou seja, já todos previam, na aldeia, o desfecho do que estava para acontecer, tanto mais que a inserção do episódio da Mafalda<sup>205</sup> com o Mendes prenuncia o que se vai passar com Maria e o Mendes (irmão do referido António).

Se, como vimos, a “bilhardice” é marca do provincianismo madeirense, com carácter quase inofensivo, não é menos verdade que pode ter, motivado pela ganância ou pela inveja, um carácter francamente ofensivo, visto então como um dos males do mundo<sup>206</sup>. Os senhorios velhacos, Luís da Feiteira e Filipe Custódio, aproveitam-se da

---

<sup>205</sup> Note-se que, neste caso, em que “[t]oda a freguesia censurava o proceder de Mafalda” (C, 88), a situação originou um efeito gravoso: a rapariga fugiu da casa dos pais para a cidade, acabando por prostituir-se.

<sup>206</sup> Veja-se, por exemplo, o que Horácio Bento escreve a esse respeito na crónica intitulada “Ano Novo, Vida Nova”: “Por que não mutilar as asas à inveja que escurece a luz do bom-senso? Por que não decepar a língua eivada à calúnia, à mentira vil que encobre o autor ou autores, os sicofantas de todas as classes sociais, no âmago da expressão irresponsável do *diz-se?*” (*Diário de Notícias*, do Funchal, 1-I-1961). A título de curiosidade, vale a pena referir o episódio histórico, ainda bem vivo na memória colectiva dos madeirenses, da falência das casas bancárias Henrique Figueira da Silva e o Banco Sardinha & C.ª, em



inocência e da boa-fé dos camponeses recorrendo à técnica do falso rumor (“intoxicação”), ao mandarem deitar um pregão que dizia comprar-se toda a cana-de-açúcar pelo mais alto preço que corresse:

Isto afinal, não passava de burla. Era um reclamo que encobria propósitos velhacos. Quer um quer outro, iludiam os vendedores das aldeias circunjacentes e ludibriavam os colonos. (C, 45)

O rumor pode ser encenado para valorizar o seu potencial de deriva. A falta de notícias atormenta; o excesso de notícias adulteradas desorienta. Sendo o facto verídico manipulável pelo boato, nunca pode levar à verdade. O pregão é aqui a tentativa de manipulação do rumor ao serviço de interesses particulares: os destes senhorios. Servem-se do boato como se servem da ignorância dos camponeses para assentar o seu poder. Tal óptica faz deslizar o rumor para o lado do errado e do falso.

A Garipa, depois do inesperado acontecimento que lhe deu certo prazer de vingança, nos dias subsequentes propalou o que vira com seus próprios olhos e o que podia ter presenciado e não viu. Queria desferrar-se do escândalo que a mortificara por causa do António Mendes. Agora já não se falava em Mafalda. Outro assunto ganhou fama pela novidade. De boca em boca, o caso do irmão do António, o Mendes da Lombada [...] se haver metido no palheiro com a Maria Pélia comentava-se por toda a parte, de manhã à noite, nas tascas, no barbeiro, no sapateiro; [...] nos lagares, [...]. Debaixo das árvores do Açougue o episódio nocturno era conversa obrigatória de má-língua. Maria Pélea não passava da mulher mais desgraçada do mundo, para essa gente. (C, 140)

O passo acima transcrito condensa toda a dinâmica do rumor. Ilustra os mecanismos de transmissão da informação, os focos de propagação das notícias (ou seja, a incansável repetição da fala sobre o modo de confidências, duplicando-se infinitamente), os motivos que transformam a verdade e as suas consequências. Esta conjugação do íntimo e do público é uma das características do rumor que mais interessa à criação literária, porque, qual rastilho a caminho do barril de pólvora, diz muito acerca

---

*Novembro* de 1930, vítimas de um boato lançado pela concorrência, que fez acorrer os principais depositantes a levantar os seus valores ao mesmo tempo, deixando as casas numa situação de ruptura.

das mentalidades e do meio sociocultural retratado, nomeadamente acerca da sua ética e dos seus tabus.

Desta explanação se depreende que Horácio Bento soube tirar partido do modo da existência da fala nos rumores para criar uma poética original e um poderoso elemento dramático no romance, sem nunca deixar de denunciar, deste modo, a “bilhardice” e o boato, acentuando-lhes o seu valor negativo (terreno fértil para o logro e a mentira, a inveja e a calúnia).

Procurámos compreender a escrita do romance, examinando-a e formulando hipóteses sobre o seu funcionamento e a sua necessidade. Voltaremos a abordar outros aspectos da escrita bentiana na parte IV ao descrever os processos da reescrita que aplicou nas várias versões do romance.

## 5. CONFIGURAÇÕES DE *CANGA*

Escrever será, no fundo, comunicar algo sobre os outros e sobre nós próprios; acrescentar alguma coisa de novo ao conhecimento actual que temos do homem (Milan Kundera), com apropriações devidas ou indevidas feitas aos antigos (Walter Benjamim) a fim de se obter a «modernidade» possível, mas tomando esse conceito de «modernidade» com todas as precauções devidas. «Escrever bem é algo que acontece quando, passado algum tempo, nos parece ter sido escrito por outro aquilo que tínhamos escrito» (Musil). Porém, a literatura, o escritor, de pouco poder dispõem: a literatura nunca fez revoluções; estas, sim, é que sempre deram impulsos novos e adicionaram novas tensões e crispações à literatura.

Baptista-Bastos<sup>207</sup>

Harrow s'intéresse surtout à la pauvreté des habitants de Madère et aux injustices qu'il soupçonne. Six familles opulentes l'exaspèrent et deux monopoles, les prélèvements et les pouvoirs de l'Église, certains contrats antiques dont les paysans pâtissent.

Jacques Chardonne<sup>208</sup>

Como escritor realista que se reconhece como tal, Horácio Bento de Gouveia adopta uma concepção mimética do acto criativo, procurando reproduzir a dimensão real do mundo num texto dominado por relações referenciais. A tónica é colocada no ruralismo da terra natal, abrangendo factos que vão da época da Grande Guerra até 1956, num espaço de tempo concentrado e anacrónico do ponto de vista da historiografia. O resultado é assim o *vago* dos factos históricos, ainda que se mantenha a eles ligado, em prol de uma arte literária. Essa ligação pouco ou nada deve ao documento, suporte da historiografia, mas à memória colectiva e às próprias memórias do autor, como reminiscência de um passado recente e interiorizado. O realismo não é fotografia da realidade, mas a sua convocação para transfigurá-la literariamente. Na imitação da vida algo se transforma, impelido pelo inconsciente do escritor que parece

---

<sup>207</sup> BAPTISTA-BASTOS, “O diálogo emprestado e as difíceis harmonias”, prefácio autoral à sétima edição de *Cão Velho Entre Flores*, Porto, Edições ASA, 2002, p. 13. (col. «Literatura»)

<sup>208</sup> Jacques CHARDONNE, *Vivre à Madère*, Paris, Grasset, 1988, p. 25. (Col. «Les Cahiers Rouges»)

estar mais interessado numa construção mítico-literária da Madeira, mais precisamente da Madeira da sua juventude. Não se preocupa, deste modo, com a veracidade dos factos, mas antes com a verdade humana e social. A ilusão realista consiste aqui num processo cujos mecanismos se resumem ao efeito do real que é também, indissolúvelmente, efeito textual e proposta ideológica, ou seja, projecta uma imagem mental da realidade, determinada por um código sociocultural. Esta pesquisa foi observada por Maria Idalina Resina Rodrigues em *Tendências e Correntes do Moderno*

*Romance Português:*

O regionalismo é afinal uma forma de realismo, não no sentido em que o compreenderam os nossos escritores de fins do século passado [século XIX] mas no seu significado primitivo de preocupação de basear a obra de arte na realidade concreta, considerada e valorizada em todos os seus aspectos por quem a olha com isenção e compreensão. A compreensão é o complemento necessário da imparcialidade. Não basta retratar é necessário saber descer ao essencial de cada alma, descobrir o “ser” sob o “parecer”.” (RODRIGUES 1956: 46-47)

Como regionalista convicto, Horácio Bento de Gouveia adopta a estética realista porque é a via que melhor responde ao seu projecto literário: mergulhar no húmus do torrão natal, pensar e sentir a Madeira, integrar a sua realidade socioeconómica e cultural e dar-lhe voz no espaço literário. Lança, deste modo, para esse espaço o processo de enraizamento e de afirmação da identidade madeirense.

Ciente das limitações do realismo que apenas restitui uma realidade morta e estática, vai revelar-se seguidor das pistas decisivas à renovação realista. Não somente procura introduzir na leitura do texto reconhecimentos específicos da vida como ela é ou era, enquanto factores decisivos de uma experiência, mas também de construir um texto baseado na verosimilhança e na evocação do real.

Horácio Bento adopta a técnica do monólogo da consciência humana para suprir a pouca abrangência do género romanescos no seu intento de projectar a vida humana. Rompe com a narrativa linear, o desenrolar da “fatia de vida” à maneira naturalista,

estilhaça a realidade numa multiplicidade de planos dramáticos e cinematográficos, intrigas e cenas paralelas, cuja unicidade se concentra no tema central da obra (um pouco à maneira da telenovela). O leitor é, assim, lançado para o meio dos factos e o autor delega-lhe o cuidado de reconstituir o tecido da narração.

Na entrevista intitulada “Na expectativa de um romance de Horácio Bento de Gouveia – O autor de *Lágrimas Correndo Mundo* fala aos seus leitores”, cedida ao *Diário de Notícias* do Funchal, responde o escritor à pergunta “Qual lhe parece deva ser o principal objectivo do romance?” o que passamos a transcrever:

Entendo que o romance deve retratar o *humano*, reproduzir as gentes em relação com o meio, como seres que são feixes de tendências em conflitos com a sua razão e com a razão de seus semelhantes, explodindo amor e ódio, não satisfeitos com o fechar-se no seu mundo relativo, mas procurando engolfar-se no mundo dos outros na ânsia da conquista da felicidade absoluta. O romance de nosso tempo tem de reflectir a sensibilidade da gente que nele vive, com seus interesses, suas lutas, suas misérias e virtudes. De contrário fica fora da vida. (GOUVEIA 5-V-1959)

Horácio Bento de Gouveia experimenta diversas formas capazes de restituir uma realidade e a psicologia social de uma época: faz uso de documentos em bruto, cartas ou recortes de jornal, baseando-se neles e criteriosamente citando-os quer no corpo do texto, quer em notas de rodapé, usando um certo aparato contextualizador, assumindo, como romancista, o papel de quem procura uma aproximação mais válida ao real. À tradicional e pitoresca ficção regionalista sucede o processo realista crítico: focalização zero, interna e externa, o fluxo da memória, os vários registos dramáticos, o processo de debater ideias, servindo-se de personagens, em diálogo de características cénicas, defendendo opiniões opostas, servindo uma delas para formular objecções ou para deixar um ponto de vista em suspenso.

Além das forças telúrica e dramática do cenário, é a preocupação moral que vem ao de cima da narrativa: pode o homem dar um sentido à vida, se lhe negam dignidade, respeito e esperança? Deve privilegiar o individual ou o colectivo? Não será o

testemunho uma forma de acção cívica? Como contribuir para a felicidade do homem?  
A que se deverá a salvação de cada um?

Contra a importante crise dos valores morais e éticos, levanta-se a voz da esperança, assumindo, forçosamente, posição sobre os problemas da sua época. Não é, por isso, a concorrência ao real que se pretende fazer. Este serve para documentar, na estrutura ficcional, as contradições da sociedade madeirense. Ao projecto realista crítico soma-se, então, um projecto estético e moral em que a representação da realidade passa pelo poder de sugestão e de evocação.

É nesta perspectiva que podemos afirmar que a ficção se inscreve, simultaneamente, na narrativa de aprendizagem com fundo autobiográfico e no modo literário da crónica. A descrição incide sobre duas esferas sociais: a da vida de penúria e de trabalho dos camponeses da Ponta Delgada e a vida fácil e de lazer de certa burguesia do Funchal.

Talvez se possa dizer que *Canga* não é propriamente um romance, nem um documentário, nem mera ficção, mas uma amálgama que faz com que este seja uma das mais importantes narrativas da literatura produzida *na* Madeira, sobre uma determinada realidade *da* Madeira. Nele, Horácio Bento de Gouveia é simultaneamente espectador e actor no que diz respeito ao tema central do romance, concebido como uma espécie de “docurama” literário, numa escrita com muito de vivido e de intuitivo, como a de um Joaquim Paço d’Arcos<sup>209</sup> ou de um Assis Esperança.

Posto isto, podemos observar a narrativa de ficção *Canga* sob cinco ângulos: o romance regionalista (expressão do espaço), o romance “populista” (descrição da vida

---

<sup>209</sup> Robert BRÉCHON recorda a figura numa entrevista cedida ao *JL – Jornal das Letras, Artes e Ideias* – , 7-VIII-2002, p. 9: “Havia duas associações de escritores. Eu era sócio de ambas: tanto do Círculo Eça de Queirós como do Grémio Literário. O Grémio era da oposição ao regime e o Círculo, onde me receberam muito bem, era salazarista. A cabeça pensante dos chamados situacionistas – salazarista menos por convicção que por interesse – era Joaquim Paço d’Arcos, um homem muito simpático e um escritor nada desprezível, com um certo talento, com quem me dei muito bem. Mas do outro lado estavam todos os outros com quem me entendia ainda melhor. Ainda cheguei a ter uns problemas.”

dos humildes) e o romance de aprendizagem (reflexão sobre a acção do tempo); além disso, detectámos elementos que nos autorizam a perguntar se *Canga* não terá algumas afinidades com o romance de chave (o jogo de denúncia codificado) e com o romance de tese (defesa de uma causa com mensagens orientadas).

### **5.1. *Canga*, um romance regionalista moderno**

Para Horácio Bento de Gouveia, o sentimento da pertença e a consciência da identidade são um dos activos principais para promover o entendimento da ilha. Por isso, funda a sua obra na ambiência madeirense e mobiliza o conhecimento das raízes e do processo da formação sociocultural da Madeira. Horácio Bento teve, na sua linha de intervenção, o Homem e a realidade insular como forma privilegiada de representação, procurando interpretá-los na sua problemática socioeconómica cultural e geográfica. Tal desiderato representará a tomada de consciência de uma identidade própria que reflecte uma constante inquietação e comprometimento com a terra-mãe. Esse empenhamento é materializado na luta pela afirmação da sua identidade cultural, com contornos por vezes dramáticos, forjada na intersecção entre o mundo rural e subtropical da ilha e a perspectiva desse mundo que Horácio Bento de Gouveia ganhou fora dele, após uma estada de vários anos no continente (a carta que Ricardo, o pai de Manuel Esmeraldo, envia ao filho é representativo dessa realidade).

Tal como o romance nordestino do Brasil ou neo-realista português, *Ilhéus/Canga* caracteriza-se pela denúncia da extrema pobreza da população e da estrutura caduca da organização social, com as suas consequências opressivas, da incúria do aparelho de Estado (que não investe no seu desenvolvimento através do ensino, da saúde e de infra-estruturas), dos temporais, dos impostos, da penúria, das dolorosas fomes cíclicas e da emigração. Tal como no romance nordestino ou neo-

realista português, em *Ilhéus/Canga*, a imagem tradicional de uma natureza protectora pode também ceder o lugar a uma natureza devoradora. Com efeito, como repara Raphaël Lucas, em “La pédagogie de l’espace dans le roman amadien”:

Le néo-réalisme portugais développe également l’idée d’une nature dévoratrice, notamment quand il s’agit d’espaces de colonisation agricole ou l’exploitation de la terre est indissociable de celle de l’homme. Tel est le cas des rizières du Ribatejo dans *Gaibéus* (1940) de Alves Redol, et de la «voracité tranquille» des champs de blé dans *O Trigo e o Joio* (1954), de Fernando Namora, dont la préface est précisément de Jorge Amado (LUCAS 2005 : 146)

O temporal, que provoca a enxurrada na fazenda ou a quebrada na vertente em que se encontram casais, e o nevoeiro, que encobre os abismos e os caminhos escabrosos na serra, podem, de repente, “engolir” pessoas e bens. Embora as culturas possam por vezes ser atacadas por intempérie ou praga, a terra, fértil e produtiva, que o camponês madeirense sabe fazer frutificar, mal o sustenta mas enriquece os maiorais da freguesia, que tudo condicionam e controlam. A réplica de uma personagem do romance *Luísa Marta* traduz a situação com as seguintes palavras: “– Aqui na nossa terra só há dói naipes: ui probes que hão-de em toda a vida ser probes e ui ricos que hão-de ser toda vida ricos” (LM, 44). Mesmo assim, num mundo marcado pela infinita capacidade de sofrer da criatura humana, mantém-se na alma dessa população a esperança de salvação no futuro. Donde decorre na obra em foco um certo espiritualismo católico que se traduz pela apologia do regresso a um utópico cristianismo primitivo (o franciscano, o filho pródigo, a justiça divina, o perdão e a partilha). Aliás, como em Dostoievski ou em Brandão, a dor e, sobretudo, a humilhação superior que os humildes sofrem ao longo do romance são mais um meio de santificação do que um incentivo à revolta. Melhor do que ninguém, o Miséria corresponde a essa figura emblemática.

Neste sentido, *Ilhéus/Canga* situa-se entre a tradicional narrativa de costumes, de fundo cristão, e o romance etnográfico. A sua dimensão etnográfica vai assentar



tanto a nível da forma como a nível do conteúdo. A partir do profundo conhecimento que tem do “espaço” a ser transposto para a ficção, quer da paisagem, quer da realidade humana e social, Horácio Bento procura reconstruir e compreender a vida dos conterrâneos. Observa e regista o falar, os valores morais e as mentalidades dessa população, a sua organização social, bem como os objectos do seu quotidiano e respectivas designações. Nisso consiste a escrita do lugar em que o autor visa a conciliação entre a realidade e a sua interpretação, entre o estilo e a expressão da identidade cultural. No prefácio a *Glória – Uma Aldeia do Ribatejo, Ensaio Etnográfico*, de Alves Redol, escreve João David Pinto Correia a propósito da obra redoliana:

Através da ficção, as personagens situadas no seu contexto socioeconómico ilustram os problemas bem concretos desta [...] região. Apesar da vontade de retratar rigorosamente toda a realidade social, é óbvio que, pelas características do universo de ficção, o narrador nos apresenta [...] um pequeno cosmo verosimilmente organizado, que não há-de nunca confundir-se com a própria realidade: ele selecciona acções, paisagens, condensa-as e apresenta-no-las como sociedade de “exemplo”. (CORREIA 1982: 10)

É precisamente o que Horácio Bento faz no romance *Ilhéus/Canga*. A narrativa torna-se assim “exemplar” do que é, de acordo com a própria mundividência do autor, a sociedade insular. Todavia, o programa artístico da obra não reside apenas no que mostra mas no modo como escreve o que mostra, no modo como diz a Madeira. O escritor madeirense refuta, por isso, a sua integração no neo-realismo, o que está de acordo com o seu arreigado individualismo, e se demarca dos presencistas, porque não insiste em explorar as profundidades da psicologia humana. A esse respeito lembra Onésimo Teotónio Almeida, em “Literatura, sociedade e política – o caso açoriano” o que passamos a transcrever:

Para aqueles que se recordam da polémica sobre o regionalismo entre João Gaspar Simões e Aquilino Ribeiro gostaria de comentar que não há mal nenhum nessa recuperação minuciosa do regional. A deficiência poderá estar em não saber o que fazer com ele para além de um museu filosófico. Simões parece não se ter nunca apercebido

disso. Para ele o regional era o urbano. E quanto mais chegados a Paris mais probabilidades tinha de ser universal. (ALMEIDA 1988: 78, nota de rodapé)

A poética bentiana prefere o espírito do lugar, a transfiguração do real e a sugestão da escrita. Tal perspectiva vem reforçar a visão que Maria Idalina Resina Rodrigues tira do quadro panorâmico da literatura que se produzia então em Portugal, em *Tendências e Correntes do Moderno Romance Português*:

O regionalismo tem assistido ao surto e ao declínio de várias escolas caracterizado por uma isenção que o torna independente de ideologias político-culturais e de possíveis influências estrangeiras. Sobreviveu aos ataques dos cultores do romance psicológico, e resistiu à falsa interpretação que lhe deram alguns escritores neo-realistas. (RODRIGUES 1956: 37)

Com efeito, a denúncia da exploração dos fracos pelos poderosos, o problema da inferioridade social e da marginalização da mulher não eram um exclusivo dos escritores neo-realistas. Aqui o colectivo anda de mãos dadas com o individual, os usos e costumes desta ilha são uma variante dos modos de vida que o Homem adoptou de acordo com o seu *habitat* e a sua herança cultural (religião, organização social, língua, cosmovisão, conhecimento do universo) e o tema do *struggle for life* cruza o enfoque de incidência local com o de incidência universal. Embora ilustre a luta entre o Homem e a Natureza, Horácio Bento explora com mais pormenor, numa prosa cheia de vigor plástico, os recantos mais íntimos da psique das suas personagens. Aqui, os camponeses, principalmente masculinos, não só representam papéis importantes na diegese, como também têm direito a uma vida interior, adquirem humanismo. Quer isto dizer que, para o autor, são determinantes o conhecimento da mentalidade do aldeão e a pintura dos múltiplos aspectos do meio rural, sendo que o humano predomina sempre sobre o ambiente. Apesar de a escrita de Bento de Gouveia obedecer, por vezes, a uma preocupação de louvar ou criticar um determinado teor de vida, *Ilhéus/Canga* inscrever-

se-á, mesmo assim, no moderno romance regionalista como Maria Idalina Resina Rodrigues o define em *Tendências e Correntes do Moderno Romance Português*:

A intenção do moderno romance regionalista é simultaneamente mais ambiciosa e mais humilde que a do romance campesino que lhe deu origem. Mais ambiciosa porque o romancista pretende ir cada vez mais longe no conhecimento da mentalidade do homem da aldeia e na pintura dos múltiplos aspectos do meio rural, mais humilde porque não obedece a uma preocupação de louvar ou criticar um determinado teor de vida. / Personagens que pensem, procedam e falem como gente rural, um tema humano conduzido e desenvolvido com naturalidade, elementos capazes de erguer vivo o meio em que decorre a acção – eis as três coordenadas que devem orientar o escritor regionalista. O indivíduo estará sempre em primeiro plano e por isso às pormenorizadas descrições paisagísticas, prefere a possibilidade de sugerir o ambiente através das acções dos homens. Estes serão considerados na sua dupla faceta de seres materiais e espirituais; o romancista, evitando embora os excessos não esquecerá portanto as notas sobre vestuário ou habitação, dois elementos altamente reveladores das relações existentes entre o agregado humano e o meio, nem as festas ou diversões consideradas não como pormenores pitorescos mas como factores fundamentais sem os quais não pode compreender-se a mentalidade do homem do campo, nem conhecer-se o ambiente em que ele vive. As superstições, credences e usanças que o caracterizam, índice de um primitivismo por vezes conflagrador e o trabalho agrícola integrado na acção, e não referido em digressões de interesse secundário, são outros tantos elementos que convenientemente explorados pelo artista se transformam em contributos valiosos para erguer viva a gente rústica. (RODRIGUES 1956: 52-53)

*Canga* caracteriza-se por uma visão bastante objectiva das peculiaridades do meio focado. Conquanto não consiga dar em profundidade a vida dos homens da freguesia de Ponta Delgada, o autor tenta pelo menos abordá-la em todos os seus aspectos, fazendo contrastar períodos de angústia com momentos de alegria; pondo frente a frente a dureza do trabalho e o prazer dos divertimentos; colocando lado a lado mentalidades sãs e homens traiçoeiros, embora estes mais raros do que os outros.

Além dos tipos humanos, com seus comportamentos e mentalidades, e do meio rural retratados, a cor local baseia-se no modo próprio em que se expressam essas figuras da aldeia. Os camponeses têm uma linguagem pitoresca recheada de termos castiços cujo sentido escapa ao leitor desconhecedor do espaço linguístico madeirense. Preferem a palavra que define àquela que sugere, manifestam uma predilecção especial por adágios e rifões, têm formas próprias de cortesia e outras para praguejar. À sua

imagem, os termos que empregam respiram resignação e servilismo. A habitual crítica a este recurso (o localismo será para alguns o contrário do cosmopolitismo e do universalismo) é relativizado por Onésimo Teotónio Almeida, em “Literatura, sociedade e política – o caso açoriano”, como segue:

E agora que tanto se fala do filme de Scorsese *A Última Tentação de Cristo*, convém recordar que o autor do romance em que se baseia o filme, Nikos Kazantskis, ao escrever o seu hoje famoso *Zorba* em que utilizou o dialecto cretense, foi inicialmente rejeitado pelos seus leitores e considerado um escritor regional que exercia num *patois* incompreensível. (ALMEIDA 1988: 78)

Além disso, Horácio Bento faz no romance o recenseamento e o cadastro de boa parte das famílias da freguesia e até de algumas dos arredores, emprestando, deste modo, ao romance, o valor acrescentado de inegável registo histórico-social.

Em suma, a maior fatia do livro consiste numa narrativa de lugar, onde a geografia e a entidade social e física, definidora de um colectivo particular, evidenciam ter alma própria. Trata-se da aldeia natal do autor e do seu *alter-ego*, Manuel Esmeraldo, que surge como o palco em que evolui uma comunidade rural e isolada, cabendo ao narrador o papel de revelá-la ao leitor e de o sensibilizar para os problemas sociais e morais com que se debate.

## 5.2. *Canga*, um romance “populista”

Estes são os madeirenses de gema e raiz. Pouco visíveis, talvez a imponência basáltica os confunda. Oculta-nos, mas não os espera, porque a terra amanhada fala por eles. E há uma alma que não se satisfaz apenas com um exterior ataviado para a festa, mas aspira à compreensão do seu quotidiano e à valorização do seu labor, um rosto próprio que precisamos de amar.

Irene Lucília Andrade<sup>210</sup>

O termo “populista” tem hoje em dia má imprensa e conotação quase sempre negativa, ao subentender práticas do poder político assentes na demagogia e na manipulação das classes desfavorecidas, porque maioritárias, menos informadas e mais fáceis de contentar no imediato. Não será esse, claro está, o sentido que emprestámos aqui ao termo.

No mundo ibérico é filão, com longa tradição, que tem dado matéria-prima de qualidade para conseguidas obras literárias. A crítica brasileira tem, por exemplo, utilizado o termo “populismo” para situar alguns escritores do romance regionalista nordestino e, em Portugal, tem sido não raro confundido com os propósitos do neo-realismo, o que fez com que vários escritores e críticos, para se demarcarem da conotação política ligada umbilicalmente à estética e à ética neo-realista, preferissem o rótulo de “romance social” (sendo este anterior ao neo-realismo, designadamente com Raul Brandão, Aquilino Ribeiro e Ferreira de Castro e que Óscar Lopes inclui no conceito de “realismo social”). No *Dicionário de Literatura* dirigido por Jacinto Prado Coelho a designação “populismo” remete para os artigos sobre o conceito de “popularismo” e sobre a “Literatura de intenção social”.

---

<sup>210</sup> Irene Lucília ANDRADE, “Paisagem tripartida”, em *Aquarelas de Carlos Luz*, Madeira 2000, p. 10.

Ao certo, deve entender-se por “ficção populista”<sup>211</sup> a narrativa que está ancorada na realidade social e que mostra personagens em dificuldades na sociedade, reassumindo-lhes os problemas fundamentais. Este tipo de literatura visa descrever e retratar o povo, preocupada sinceramente que está com a sorte dos grupos sociais desfavorecidos, e introduzir a vida real no romance com o seu lote de exclusão, precariedade, exploração, discriminação, intolerância, sem pessimismo nem miserabilismo. Não tenta reproduzir um pensamento frustrado porque fala de gente frustrada, revelando antes aspirações legítimas, argumentos válidos, atitudes compreensíveis, bem como memórias singelas que conferem uma tonalidade lírica de cunho popular ao romance. Denota ostensiva simpatia por tipos populares e mendigos e “luta contra o snobismo”<sup>212</sup>. Mostra frequentemente a bondade natural, a escassez de recursos, a beleza e a hostilidade do ambiente em que os pobres vivem, a vida dura que lhes é imposta por um meio adverso, condição essa que aceitam sem revolta (ou, pelo menos, quase nunca). Foi o que fizeram, por exemplo, Mário Beirão, nos livros de poesia *A Elegia dos Ganhões* ou *A Epopeia dos Malteses*, Aquilino Ribeiro, na novela *O Malhadinhas* (descontada a tonalidade picaresca) e Ferreira de Castro, no romance *A Lã e a Neve*. Por isso, terá Manuel Ferreira Rosa achado por bem atribuir esse designativo ao escritor madeirense no seu livro intitulado *Horácio Bento de Gouveia: Escritor Ilhéu e Populista: Ensaio de Entendimento* (1980).

---

<sup>211</sup> Houve, em França, a tentativa de lançar as bases de uma escola literária dita populista com o *Manifeste* (1929), de André Thérive, e com o programa *Populisme* (1931), de Léon Lemonnier, sendo que os dois autores pretenderam reagir contra o romance introspectivo. A escolha do povo como tema principal testemunhava antes de mais de uma fascinação pelo proletariado encarado mais num modo etnológico do que como mera expressão da literatura de comprometimento. Tal aspiração valeu-lhe, num quadro político-social de posições extremadas, a suspeita de defender um romance que situa as personagens pobres “de fora”, como quem observa um espectáculo curioso que, eventualmente, pode comover. Por isso, esta corrente foi rapidamente silenciada, em França, pelos seus detractores comunistas – Paul Nizan denunciando esse « novo exotismo » – e pela indiferença demonstrada pelos homens de letras conotados à direita. Enquanto corrente literária, entendido como programa que federasse escritores influentes, não vingou em França.

<sup>212</sup> Citamos de memória a expressão lida num artigo de Agostinho da Silva sobre a “literatura populista”, publicado na década de 1930.

Como os referidos predecessores, Bento de Gouveia escolheu pintar uma região, as suas gentes, os seus problemas a partir de tudo o que lhes ficava mais perto e lhes era mais familiar. Oriundo da burguesia rural, o autor viveu toda a infância na freguesia de Ponta Delgada, meio isolado e pobre, rodeado de gente humilde. Não será a Madeira de Horácio Bento o equivalente do Ribatejo de Redol, da ilha Terceira de Vitorino Nemésio ou da Bahia de Jorge Amado? Esta especialização ou esta atenção focalizada nas camadas populares não constituirão características comuns a esses escritores? Não serão as obras de Horácio Bento uma espécie de História Natural e Social do Povo madeirense no século XX?

O autor de *Águas Mansas* fala do seu universo mais imediato, como falaram Eça de Queirós ou Marcel Proust dos seus, embora num contexto geográfico e sociocultural oposto, o da viajada aristocracia burguesa. Mudam-se as vezes, mudam-se as vozes. O cenário é, decerto, diferente, mas o propósito do escritor não diverge muito. Quando o campo e a natureza não são os palcos em que as personagens evoluem, são os bairros pitorescos e populares da cidade de configuração provinciana, designadamente os do Funchal, que parecem merecer a atenção e a preferência do autor.

Relativamente à abordagem que muitos escritores da geração de Bento de Gouveia vão seguir nas suas obras, adianta João Mendes, equiparando o romance populista ao romance neo-realista:

Na década de 30 e prolongando-se pela de 40 [do século passado] surge uma nova corrente que se insurge contra o individualismo e a desumanização da excessiva análise psicológica e que propunha o estudo dos caracteres no que eles têm de social, nos problemas, nas influências e modos de ver, comuns ao grupo e à classe. / O romance individualista e pessoal do século XIX e princípios do século XX, foi, por excelência, o romance burguês. Agora, a mentalidade totalitária começa largamente a reflectir-se na novelística. A inspiração desta tendência é de origem estatística, mas devemos reconhecer-lhe boa dose de verdade, se ela não vier também a cair no excesso oposto àquele que vem combater. / O que é para reear. Porquanto, a técnica do romance populista desvia a atenção do indivíduo para a classe, o que transporta o interesse artístico para a visão do proletariado, levando, em certo modo, ao empobrecimento do humano individual. Empobrece a pessoa a favor do grupo – sem falarmos nos perigos

do romance tese, que levariam a apresentar sempre os proletários como vítimas e os capitalistas como tiranos. (MENDES, 2ª ed., 1986: 213)

Profundo conhecedor da situação agrária da terra natal, sabedor de que nem todos os senhorios se aproveitavam da fragilidade das famílias de colonos, Horácio Bento opta mesmo assim por uma explanação algo maniqueísta no modo de opor as partes em causa (os bons e os maus, as levianas e as recatadas, os responsáveis e os irresponsáveis, os opressores e os oprimidos), por razões que se prenderão com a eficácia da comunicação literária junto do leitor.

O romance regista a tomada de consciência duma exploração económica do grupo social dos colonos que é reconhecida através da arrogância e da iniquidade dos senhorios, Luís da Feiteira e Custódio Filipe, assim como do feitor Pedro. O discurso narrativo insiste na tirania dos senhorios que contrasta com a luta pela sobrevivência dos camponeses, do mesmo modo que opõe, no plano das relações amorosas, a discreta e recatada figura da Cristina à sensual e desprendida Marta.

O que Horácio Bento de Gouveia propõe neste romance é uma solução de compromisso entre a tradição do romance burguês oitocentista e a nova corrente preocupada com uma sociedade que não cessa de explorar a pobreza em contradição com os valores humanistas e católicos (no sentido de, enquanto comunidade, pertencermos todos a uma grande e mesma família).

Nesta perspectiva, o romance de Bento de Gouveia entronca num tipo de questionamento que cada vez o é menos e cada vez mais se torna reflexão cultural das raízes históricas de um povo e juízo crítico do seu passado e presente. Cabe ao Povo<sup>213</sup>

---

<sup>213</sup> Entendemos por “povo” a definição que João David Pinto CORREIA propõe: “o povo concreto, o do trabalho e o da festa, aquele com quem se contacta, com quem se come e bebe, se canta e dança...” (CORREIA 1982: 10); “como lexema que é [...] unidade da língua portuguesa, “povo” apresenta-se-nos com um significado no qual distinguiremos como pertinentes determinados semas: “colectividade”, “anonimato” “subalternidade” (em relação a *élites* sociais, económicas, culturais). Daí outros possíveis



representar o repositório da identidade que o autor procura definir e ao protagonista resolver o problema social que o martiriza. Na senda dos escritores românticos, Bento de Gouveia assenta a legitimação e a idealização do Povo para definir a especificidade cultural da Madeira. No entanto, essa idealização não é cega às dificuldades que a população enfrenta num realismo sempre sentido para encenar os episódios que estruturam o romance, bem como os discursos que encerra. A par dos problemas socioeconómicos da maioria dos habitantes da freguesia, existe, também, a interpretação sociológica dos trabalhadores rurais do ponto de vista de quem sente por eles compaixão (do autor ao leitor).

Com efeito, em *Canga*, nem sempre o universo da ficção é orientado pelo ponto de vista da massa trabalhadora, de acordo com a tradição neo-realista. O protagonismo colectivo, tal como noutras narrativas neo-realistas, não obsta à individualização, no plano das personagens. O *outro* social ocupa um lugar de destaque, mas não há um apagamento do *eu*, contrariamente ao romance neo-realista arquetipal.

Apesar das evidentes diferenças sociais, o narrador, sem nunca renegar a sua origem social que se confunde com a do autor, deixa emergir o povo e aí elege os seus protagonistas, cita-os ou nomeia-os quando o silêncio da história oficial não faz caso dos seus nomes. Esses homens e mulheres quase anónimos passam a dominar a *petite histoire* e impõem-se à consciência do leitor. O autor procura, na verdade, associar o *eu* do protagonista ao *outro* social no sentido de dar expressão a um *nós*, enquanto identidade comunitária.

Por isso, em *Canga*, vemos lado a lado o herói tradicional, que serve de fio condutor à narrativa, e um protagonista colectivo, sem consciência de classe, os caseiros e colonos da freguesia de Ponta Delgada, que representam a problemática que o

---

semas que consideramos derivados, ainda que não menos importantes: “grande número”, “dinamismo” ou “que se ocupa de actividades tidas por não nobres, quase sempre manuais”. (*ibidem*, 13)

romance expõe: criar condições aceitáveis de vida aos habitantes do mundo rural insular e acabar com a exploração desumana e imoral. Daí decorre a nostalgia de um mundo melhor, a obsessão de mudança das condições de vida, o trajecto de opressão e a aspiração à dignidade.

Caberá a Francisco Pélea, o caseiro rebelde, representar a situação equívoca de uma projecção idealista (máscara da consciência moral do escritor) para o *outro* social de molde a vincar num quadro futurante aquilo que poderia ser a capacidade de auto-libertação do protagonista colectivo. Os acontecimentos vão, no entanto, negar essa lição. A revolta individual não passa de um acto isolado, em vão, que anuncia, todavia, os melhores dias que estão para vir. A esses dias não terão direito os filhos do caseiro rebelde que, depois da morte do pai e logo destituídos das benfeitorias, se vêm obrigados a emigrar para a cidade. Chega-se à conclusão de que o colectivo não tem capacidade nem vontade para se libertar e ficará uma vez mais devedora a elite iluminada que acabará por resolver parte do problema, agindo dentro das regras sociais e políticas que ela própria impôs.

Em contraponto a esse universo, as personagens da burguesia citadina vão representar uma tentativa para observar os meandros da pessoa humana pela indagação das relações amorosas ou sensuais dos caracteres, da utilização que fazem do diálogo, da imagem que fazem de si próprios e da maneira como interpenetram os outros. Há aí uma subtil dialéctica entre o condicionamento esmagador do meio e o esforço de pensar globalmente aqueles dados.

Além de a vida popular constituir uma das suas conhecidas inclinações, o grande tema do autor será a dialéctica dolorosa entre a responsabilidade individual e a responsabilidade social. O escritor madeirense levanta o véu dos malefícios do seu meio ambiente, da maneira de viver que é imposta à maioria dos camponeses por esse meio

social. Fustiga a atitude de indiferença, de renúncia generalizada, que consiste, entre outras coisas, em aceitar categorias datadas duma época já então ultrapassada, inteiramente inadaptada à evolução do mundo moderno.

É razoável adiantar que Bento de Gouveia procura afirmar-se, através do *outro* social, com nobre intenção reivindicativa. Documenta a obsessão telúrica, traz para o palco todo o elenco de tipos humanos, e até o arsenal retórico dos motivos mais frequentes do romance comprometido, no sentido de sacudir do Homem as tergiversações de consciência e a “canga” comportamental do ambiente aristocrático-burguês. Os melhores momentos desse sentido social, de assumido protesto, embora matizado pelo apelo à calma e ao conformismo, vão assim preludiar um populismo transcendendo o regionalista. Com este romance, Horácio Bento terá pretendido fazer a promoção social dos insulares. Com este romance, poder-se-á então dizer que o escritor madeirense soube vincar a sua presença no mundo dos homens.

### 5.3. *Canga*, um romance de aprendizagem

Les souvenirs d'enfance se ravivent quand on atteint la moitié de la vie.

Gérard de Nerval<sup>214</sup>

O autor que descreve a adolescência fá-lo com as suas manhas de adulto.

Miguel Torga<sup>215</sup>

À semelhança do romance *A Via Sinuosa*, de Aquilino Ribeiro, *Canga* constitui um verdadeiro texto de iniciação à vida, à cultura e à escrita. Assenta na procura do sentido da vida e, por momentos, no mergulho introspectivo. Este pendor explica-se em

---

<sup>214</sup> Gérard de NERVAL, *Les filles du feu, Angélique*, 6<sup>e</sup> lettre, Paris, édit. du Divan, p. 80.

<sup>215</sup> Miguel TORGA, *Diário VII* (1956), Coimbra, edição de autor, 1983, p. 10. [3<sup>a</sup> ed. revista]

parte pelo prisma autobiográfico do autor: infância na aldeia insular, adolescência na cidade do Funchal, estudos na Universidade em Lisboa, regresso à ilha como opção de vida. O enredo gira, pois, em torno de um jovem, Manuel Esmeraldo, *alter-ego* do autor, que, em contacto com o mundo exterior, procura crescer sentimental e intelectualmente enquanto percorre o sinuoso caminho da vida. Cada experiência vivencial ou episódio corresponde a uma lição de identidade, em que o protagonista descobre quem é à medida que vai avançando. O período vivido longe da casa paterna vai possibilitar a emanação de tensões profundas no espírito do adolescente e, seguidamente, do jovem adulto, ajudando-o a conhecer-se melhor e a situar-se mais claramente entre o que pretende da vida e do papel que tem para desempenhar na sociedade a que pertence.

É, pois, um *bildungsroman* que narra o percurso de Manuel, da sua preparação para se tornar um homem consciente e útil à sociedade, para a tarefa de pôr termo ao regime de colônia e do atraso social da sua terra. Manuel Esmeraldo, o fio condutor da narrativa, é o protótipo do bom rapaz de família abastada, dado à meditação e de configuração romântica, que desperta para os amores de adolescente e de estudante. Desse processo de tomada de consciência, resulta a afirmação do protagonista contra uma situação socioeconómica que o ultrapassa. Porque o regime da colônia é sentida como a morte da freguesia que é preciso reconduzir à vida, Manuel Esmeraldo vai significar, ao longo de *Ilhéus/Canga*, a dignificação do homem e o fim do jugo ancestral que o oprimia, acenando com a esperança de que melhores dias virão.

O percurso de Manuel leva o leitor a descobrir a vida da aldeia, o seu calendário de trabalhos e de festas, a primeira experiência sexual com uma rapariga do campo, sem compromisso e com naturalidade, a primeira experiência sentimental sublimado por amor platónico em ambiente bucólico com uma distinta rapariga da cidade, a tomada de

consciência da vida desumana a que estão sujeitos os caseiros e colonos, a adesão à matriz da cultura tradicional, sem, no entanto, deixar de ter um olhar crítico sobre algumas práticas. Depois, a vida mundana funchalense da época em que se dançava o tango e o *fox-trot* nos bailes do Casino e, por fim, a boémia de estudante em Lisboa. Nessas atmosferas recriadas, denuncia-se a dissolução de valores tradicionais e certo artificialismo no modo de viver da burguesia em meio urbano.

A vertente do romance que nos ocupa parece desenrolar o seguinte argumento narrativo. Na infância de Manuel, a ideia do Funchal chegava-lhe através dos diários, dos vapores costeiros e dos funchalenses que vinham estanciar no Verão na Ponta Delgada. O seu primeiro contacto com a cidade, ainda criança, terá sido negativo: “fora uma vez à cidade e não gostara dela” (C, 31). As restrições comportamentais a que o espaço urbano obriga não agradam ao menino habituado à liberdade de movimento no campo. No entanto, as primeiras deslocações ao Funchal, parte do percurso a pé, a outra de barco, dar-lhe-ão a oportunidade de descobrir a imponente geografia da ilha e a sua vinda para a cidade dará matéria ao autor para desenvolver no romance o tópico do “estudante madeirense” (C, 152) que descobre a cidade, a pensão da Ponte Nova (C, 158), a boémia e a vida liceal no Funchal. O Funchal é, assim, o espaço iniciático à educação sentimental, levando o jovem a hesitar entre o “namoro à portuguesa” e o *flirt*; é o meio quer de aprendizagem das modas e dos modos urbanos<sup>216</sup> quer de formação intelectual e moral, de que são a expressão o explicador e as horas de estudo, os livros fascinantes e as “classes de dança” na rua dos Aranhas; é o acesso ao labirinto citadino e ao mundo madeirense das letras e do jornalismo, deixando transparecer um Funchal de cariz mítico.

---

<sup>216</sup> Vejam-se os seguintes apontamentos: bailes em que se dança *tango*, *one-step*, *fox-trot*, no Casino, ao qual se pode adicionar o *corridinho*, se for em casa de particulares; a função do piano na vida social; a influência inglesa; a conveniência de se deslocar ao Casino de automóvel e não a pé (C, 205); mulheres que fumam e de sobancelhas rapadas.

De acordo com narrativas ou crónicas de outros autores madeirenses<sup>217</sup>, a iniciação à cidade obrigava a visita a “uma casa de rameiras”. Até aos anos setenta do século passado, os estabelecimentos desse género eram confinados e adstritos ao Bairro dos Medinas, para lá da Ribeira de Santa Luzia relativamente à zona nobre e central da cidade: a Rua Direita, a Rua da Figueira Preta ou a travessa homónima. Assim acontece em *Ilhéus/Canga*, em que o jovem protagonista é convidado pelo colega a experimentar a atmosfera particular de um bordel na então afamada Rua dos Medinas (C, 157, 204). Num assomo de moralismo em consonância com o espírito da época, a experiência é fonte de desencanto: o protagonista fica significativamente incomodado com os perfumes, o aspecto sórdido dos interiores e os modos das “toleradas”.

O conceito “burguês” então muito em voga era “a vida” (C, 153), que traduz uma certa ideia de materialismo, associando o lazer e o prazer num estilo de vida ritmado pelos passeios de automóvel, os clubes, os teatros e os *dancings*. Como podemos ler em *Ilhéus/Canga*: “A vida era aquela turista loira, nórdica, de olhos azuis, que prende a atenção dos homens ao passar nas ruas” (C, 153), mas também pode corresponder à ideia de “liberdade” de escolha, ou melhor de libertinagem, como ilustra, no mesmo romance, a reflexão de Marta: “a vida é esta liberdade, é este convívio fora dos preconceitos acanhados da sociedade a que pertence Cristina” (C, 208).

Funchal é, pois, para o jovem madeirense oriundo do campo, uma etapa importante no conhecimento do mundo, uma prova no seu percurso de vida, cujo elevado grau de dificuldade é proporcional ao número de perigos e de desafios que encerra. A descoberta e o contacto com outras culturas e modos de ser constituem, sobretudo, um convite irrecusável para a viagem. Na Madeira de então, o Funchal

---

<sup>217</sup> A título de curiosidade, refira-se que Horácio Bento, provavelmente por não se sentir atraído pelo meio em causa, nunca alude a consentida prática do proxenetismo de luxo, no salão de baile dos cafés concertos, como fazem Assis ESPERANÇA, em *Trinta Dinheiros* (1958), e José MARMELO E SILVA, em *Desnudez Uivante* (1983).

impõe-se como a primeira janela aberta sobre o mundo, a porta de Entrada ou de Saída para os continentes.

Ao transpor essa porta, Manuel atravessará o momento de um desenraizamento seguido de um regresso para a vida e para o ideal reformador que lhe dá sentido. Do Funchal segue para Lisboa, passam-se anos, prova a vida de estúrdia, aperta a saudade, a voz da ilha faz com que caia em si. Essa passagem é marcada por várias experiências, designadamente a boémia de estudante, as saudades da ilha, a relação sensual sem amanhã e a conclusão do curso, até transformar-se num homem feito. Qual bom filho à casa paterna retorna, e ajuda mesmo a mudar, dentro das suas possibilidades, a situação deprimente de várias famílias de colonos.

Manuel torna-se, deste modo, o intelectual que luta à sua maneira para conferir ao homem da sua terra enclausurado pelo subdesenvolvimento uma outra medida: relatar, denunciar, assumir-se como consciência crítica e lúcida, lançar o apelo à reforma e a uma maior justiça social.

#### 5.4. *Canga*, um romance de chave?

La vraie question à poser alors n'est pas : « quels sont les ouvriers réels qui ont servi de modèle à Coupeau et à Goujet ? », mais : « Quel est le système d'idées reçues sur l'ouvrier et sur l'ouvrière qui a engendré l'ensemble des énoncés relatifs, directement ou indirectement, à Coupeau, Goujet ou Gervaise ? »

Henri Mitterand<sup>218</sup>

As coincidências observadas entre o narrador, o protagonista e a instância autoral do romance bentiano (designadamente em *Ilhéus/Canga*, *Águas Mansas*, *Margareta* e *Luísa Marta*)) colocam-nos algumas questões que poderiam perspectivar-

---

<sup>218</sup> Henri MITTERAND, “Programme et préconstruit génétiques : le dossier de *L'Assommoir* de Zola” (pp. 193-226), *Essais de Critiques Génétique*, Paris, Flammarion (Textes et Manuscrits), 1979, p. 213.

se no estabelecimento de uma relação transparente entre autor empírico, narrador e protagonista. Por exemplo, será possível, por substituição dos nomes das personagens, encontrarmos no romance uma história verídica? Só que introduzir na leitura do texto reconhecimentos específicos da existência do escritor enquanto factores decisivos de um saber comprovado, parece-nos irrelevante e pouco pertinente para a análise literária. A não ser que se entenda, claro está, o texto narrativo a partir do seu modo de evocar e provocar o real.

O romance de chave é uma narrativa que descreve certos acontecimentos reais por detrás da fachada da ficção. A chave, num hábil jogo de oportunidade entre a escrita do texto e a sua publicação, consiste na leitura da relação entre os factos e os caracteres do romance, bem como da relação entre acontecimentos e retratos da vida real. Neste subgénero romanesco, encontram-se personagens que representam, de forma mais ou menos explícita, pessoas reais. Trata-se habitualmente de personalidades reconhecidas, em particular de uma individualidade que exerce grande influência sobre um grupo. Este tipo de narrativa permite, com efeito, ao autor-narrador abrigar-se por detrás do biombo transparente da ficção, para executar um ajuste de contas com os visados, evitando, deste modo, qualquer perseguição judicial. São ora sátiras de acontecimentos ou da vida política e cultural contemporâneos, ora um protesto contra um *statu quo* insuportável, ora uma defesa a favor dos injustiçados do momento contra a tirania dos detentores do poder, ora revelações acerca da moralidade dos visados. Como se verá, são os três últimos casos de figura que se aplicam à interpretação do romance *Canga*.

As chaves do romance são, regra geral, escritas na costura da roupagem informativa, sobre situações escandalosas que sem provocar os custos da difamação, dão ao autor a oportunidade de virar a narrativa do avesso: pelo lado de fora, a ficção e,



pelo lado de dentro, a actualidade visada e retratada com figuras e factos passíveis de se tornarem, por esta via, históricos.

Na verdade, a escrita de chave é o instrumento de uma figuração do real, onde se põem à prova os recursos da ficção e, de modo mais amplo, da literatura em matéria de idealização, de menosprezo e de escolha de modelos. O autor encena o confronto entre os modelos humanos positivos e os modelos negativos, todos eles identificados na realidade que conhece e retrata, valoriza os primeiros em detrimento dos segundos, e deixa transparecer o mundo ideal que propõe. *Ilhéus/Canga* é, assim, uma ficção dramática que visa a moralização dos costumes, a crítica às elites, uma maior justiça social e uma maior consciência da condição insular em prol do estabelecimento de um futuro colectivo mais justo e equitativo.

Por isso, convém aqui realçar o lado subversivo do gesto do escritor que assim opera, pois nem sempre passa despercebido ao entendimento dos visados nem dos que detêm as chaves que lhes permitem aceder a uma segunda leitura do enredo. *Canga* está longe de ser um livro de referências inocentes. A denúncia é claramente assumida, com frontalidade, pelo autor e perfeitamente entendida por quem conhece o meio retratado.

Se interrogarmos este recurso à luz da história das práticas de leitura e do prazer estético dos usos dos textos, é certo as leituras “de chave” terem constituído uma modalidade importante na relação com o texto na cultura “clássica” (até greco-latina), em períodos em que se vivia numa sociedade fechada, em que o peso da censura era enorme e o poder indiscutível. O jogo de chaves torna-se deste modo o instrumento de revelações acerca das torpezas dos grandes ou dos escândalos em termos morais ou de justiça social e, como tal, é revelador do lugar do literário nas épocas e nas sociedades em causa.

Apesar de as narrativas “de chave” serem actualmente muito criticadas ou pouco conhecidas, justificavam-se, por essa razão, as medidas de salvaguarda que o escritor Horácio Bento acabou por adoptar no então contexto em que se inseria. A inércia e a sisedez que caracterizavam a vida na ilha, o ambiente de país fechado a cadeado pelo Estado Novo levavam naturalmente a imaginar o recurso a chaves que oferecessem um modo alternativo de apropriação da realidade nas obras literárias. Tal projecto contava com a cumplicidade do público leitor e, por isso, implicava um horizonte de expectativa: o de encontrar a fechadura formal que permitisse transformar o texto narrativo em texto comentado sobre a realidade.

Para se perceber essa prática, é necessário uma abordagem sociológica que determina o público visado. Lançado o romance com a chancela da Coimbra Editora, casa com envergadura nacional, é claro que o escritor pretendia tocar o maior número de leitores possíveis. As situações focadas na obra tinham paralelo em todo o país, no Brasil e no então Império português, o que permitia ao leitor interpretar correctamente os problemas de fundo: é, pois, fácil imaginar o mundo rural dos camponeses “escravizados” desse tempo descritos por Horácio Bento de Gouveia, tanto no espaço lusófono como na cultura ocidental. Além disso, não será mera conjectura adiantar que uma das principais motivações do autor era a de dar a conhecer a Madeira ao resto do mundo.

No que diz respeito à leitura “de chave”, teremos neste âmbito que distinguir dois níveis: o do nível extra-regional, em modo não operativo, e o do nível regional em que pode funcionar.

Com efeito, a adopção de uma chave supõe no leitor competências interpretativas baseadas no reconhecimento do contexto e dos actores. Por isso, não tem condições para funcionar com um público não iniciado na realidade dos problemas e

agentes focados. Mas, tal como *Os Maias*, de Eça de Queirós, ou *Mau Tempo no Canal*, de Vitorino Nemésio, *Ilhéus/Canga* é, na verdade, um romance codificado, para o círculo dos leitores em contacto com essa realidade. Faz da alusão e do reconhecimento um signo de convivência num meio onde as práticas literárias desempenham um papel importante na definição das identidades de grupo e a chave torna-se então rumor cuja correia de transmissão será a recuperação de actores e testemunhas reconhecíveis, de episódios verídicos, a alusão a factos da história local, bem como a recolha de elementos constitutivos do ambiente retratado. O romancista madeirense serve-se de factos e figuras reais, camuflando algumas identidades e baralhando ou distorcendo a cronologia histórica. Neste caso, a relação do texto de chave com o seu referente extralinguístico é unívoco e o modo de codificação, cujo véu é aqui transparente, confere ao romance certo carácter de libelo. Assim acontece com os protagonistas que têm, regra geral, modelos que inspiraram o autor, mas cuja identidade importa ocultar por razões óbvias. O autor mascara, assim, a personagem atrás de um nome de empréstimo que tanto pode revelar como dissimular.

Bento de Gouveia pretendeu ser levado a sério relativamente ao que (d)escreve e excitar a curiosidade do leitor (seu contemporâneo e conterrâneo), que vai ler com tanto mais interesse a narrativa quanto vai procurar decifrar as figuras conhecidas sob os nomes supostos das personagens ou as suas alcunhas. Foi o que provavelmente se produziu. Apesar de não estarmos tão informados como o desejaríamos das chaves deste romance, é muito provável que fossem bastantes. Isso é notório com as figuras menos positivas do romance, nomeadamente os senhorios gananciosos e cruéis. A coberto de “Luís da Feiteira”, proprietário do engenho da Fonte, estará desenhado, para fins ficcionais, um homem de haveres, senhorio de muitas terras de colónia na referida freguesia, logo, temido e muito bem relacionado, de que calaremos a verdadeira

identidade. A caracterização e o papel de Custódio Filipe tem, igualmente, muito que ver com um conterrâneo do autor, figura severa que fazia de advogado na freguesia, embora tivesse só a 4ª classe. Diz-se que, em certos diferendos, chegou a ser, simultaneamente, o defensor do queixoso e o do visado. Além disso, o João Miséria e o irmão Albino foram, na realidade, seus colonos. Porém, nem todos os nomes são, na ficção bentiana, exacta transposição do real.

Em todo o caso, o certo é que boa parte das personagens eram facilmente identificadas pelos leitores que partilhavam com o autor a memória da localidade da Ponta Delgada.

### **5.5. *Canga*, um romance de tese?**

Não encarámos aqui a terminologia “romance de tese” em sentido pejorativo, pois, como repara João Mendes:

Em rigor, todos os bons romances são romances-tese, porque a vida, encarada com profundidade e verdade, encerra sempre grandes lições. E aqueles em que o artista, para comprovar alguma doutrina, influi nas personagens de fora para dentro são simplesmente maus romances. A tese deve ser resultado, e não a causa. (MENDES, 2ª ed., 1986: 220)

No ensaio intitulado *Le roman à thèse*, define Susan Rubin Suleiman o conceito como segue :

Je définis comme roman à thèse un roman « réaliste » (fondé sur une stratégie du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d’un enseignement, tendant à démontrer la vérité d’une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse. (SULEIMAN 1983: 14)

A esta definição podemos acrescentar, além do óbvio critério da relação directa entre as causas do problema retratado e a solução proposta pelo romance, os três critérios fundamentais que, segundo Susan Suleiman, caracterizam o romance de tese:

a) revela-se, de imediato, de acordo com a sua natureza, ao nível do peritexto (o título

do romance, o teor da epígrafe, o conteúdo e a autoria do prefácio...) como portador de uma mensagem ideológica; b) tem a particularidade de aplicar uma estrutura narrativa baseada na da aprendizagem exemplar; c) demonstra ter predilecção por um número elevado de tipos de redundância.

Assim, a questão central de *Ilhéus/Canga* está claramente exposta através do próprio título do romance, da epígrafe que retoma a reflexão do lavrador, saído da galeria vicentina, bem como do prefácio assinado por Aquilino Ribeiro, em que este se revela sensível à vida dramática dos colonos e caseiros madeirenses. O protagonista, Manuel Esmeraldo, perfaz no seu percurso de vida as três etapas, inocência / consciencialização do problema / iniciativa para resolver esse problema, que se esperam de uma narrativa de formação. O romance é sobejamente explícito no modo como apresenta as partes em confronto (os senhorios/os colonos; o campo/a cidade; a tradição/a modernização; a ilha/o continente). Como se vê, o romance *Canga* encaixa, naturalmente, nesta configuração.

Romance pensado como instrumento de acção cívica, *Ilhéus/Canga* é muito provavelmente o único romance de expressão madeirense de reivindicação social cujo propósito terá sido alertar as consciências para se criar as condições que acabem com o drama do mundo rural madeirense: o “obsoleto regime de colónia”<sup>219</sup>.

Nesta perspectiva, vale a pena notar que a história editorial do romance (declinada, respectivamente, nos anos 1949, 1960 e 1975) acabará por ter encontro marcado com a História da Madeira, visto haver concordância entre a causa defendida pelo romance e o resultado político-social conseguido, aquando da extinção do regime

---

<sup>219</sup> A título de comparação, vale a pena observar que, em França, na Bretanha Baixa, única zona do país em que existiu, foi extinto um regime análogo ao da colónia, designado como *domaine congéable*, após a Revolução Francesa, em 1792.

de colônia nas Lombadas da freguesia de Ponta Delgada, em 1956, e da sua extinção generalizada, a nível regional, em 1976.

Texto literário comprometido, o romance não se afigura como mera “representação do mundo”, mas como *performance* em prol do debate social, ou seja, consiste em levar o leitor a aderir, através da narrativa, à(s) tese(s) apresentada(s). Não será, aliás, por acaso que a história do livro e do seu texto narrativo estejam ligados à acção da censura prévia.

Ciente de que a ilha avança pela mão do povo trabalhador que há séculos anonimamente semeia, planta, colhe, ergue muros de sustentação, abre levadas, carrega lenha, borrachos e redes, sobe e desce a serra, pesca e procria, Horácio Bento apresenta os problemas do seu tempo e da sua terra, constatando que os camponeses da Ponta Delgada não tinham perspectivas de futuro e, quanto ao presente, o quadro apresentava-se, à vista de todos, dramático: abandonados a uma vida primitiva, sem meios para fazer valer os seus direitos, vítimas da miséria e à mercê da prepotência de certos senhorios, espoliados pelos gananciosos, humilhados muitas vezes pelas autoridades, podendo apenas contar com a compaixão de alguns. As expressões empregues para designar o camponês traduzem essa condição: “mártir da terra” (C, 46), “répteis humanos” (C, 48), “escravo da terra” (C, 98), “colono desditoso” (C, 99), expressões que exibem tanto um certo miserabilismo como cedem à comunicabilidade imediatista.

Para fazer frente a esta situação, o romancista vai construir o protagonista, Manuel Esmeraldo, como agente da mudança, inscrevendo-o no painel do idealismo e da generosidade. Incute-lhe o sonho de ser útil e capaz de transformar o meio para melhor, o que se traduz numa exaltação descentralista. As ideias de Manuel Esmeraldo entram, assim, em choque com a pose reaccionária dos maiorais da Ponta Delgada. Contudo, vale a pena observar que essa vontade ganha forma enquanto processos vários

de desenvolvimento económico (tais como a renovação de um dos engenhos de aguardente, a inauguração do novo fazendal dos Lameiros, a construção da nova estrada, o acesso à aldeia por meio de transporte motorizado), não deixam de aparecer, independentemente da própria bondade do protagonista, como incentivos e plataformas de auto-superação do indivíduo, conquanto lhe dêem condições para tal.

Em todo o caso, o protagonista move-se pela convicção de que, se for bem sucedido, melhorará o nível de vida à sua volta e a sua acção passará a ser associada a sonhos de colectividade próspera (veja-se o discurso do protagonista no final do romance).

Na apresentação dos factos e das personagens, o povo afigura-se pacífico e sereno. No entanto, através de alguns episódios e caracteres significativos, o romance transmite o aviso de que, se nada se fizer para tirá-lo da mais profunda miséria, poder-se-á suscitar nele a vontade de emigrar e o sentimento de revolta.

Tal é, na verdade, a lição que se pode tirar da História contemporânea, relativamente ao contexto em que se desenrola a acção do romance. Lembremos, de novo, alguns desses acontecimentos que deixaram marcas profundas na vida e na memória de muitos madeirenses: o movimento popular contra o imposto *ad valorem*, em 1924; o motim na Lombada da Ponta do Sol que levou o Governo a extinguir ali o regime de colónia em 1927; a deslocação da gente do campo para a cidade do Funchal nos anos 1930; a falência das casas bancárias Henrique Figueira da Silva e o Banco Sardinha & C.<sup>a</sup>, em Novembro de 1930, que deixou muitos pequenos e médios depositantes sem poupanças; a Revolta da Madeira, em 1931; a Revolta do Leite, no Norte da ilha, em Agosto de 1936; a Guerra Civil de Espanha; a Segunda Guerra Mundial; a entrega dos alvarás de posse aos colonos da primeira Lombada da freguesia de Ponta Delgada em Setembro de 1956.

É, efectivamente, neste contexto que melhor se lê o romance, na sua vertente de política socioeconómica, que deixa entrever uma relação tensa entre os vários centros de decisão da ilha e o do continente. O horror da violência de certos acontecimentos, a sede de justiça e a satisfação decorrente da resolução do problema exposto não só provocaram ou condicionaram a sua elaboração, como tiveram influência na forma de expressão de que o romance se serviu. *Canga* encerra, então, questões que falam de desenvolvimento e exigências sociais, posse da terra e função social da propriedade, mas propõe uma visão edulcorada de certos factos históricos, como sucede com o episódio da revolta do povo da Boaventura, tendo em mente a dupla preocupação: a de dar uma imagem amena das populações do Norte da ilha e a de não incentivar ao confronto, ao acicate, à violência, propondo antes a via do diálogo e da negociação em modo cortês (veja-se, em particular, o discurso do porta-voz dos revoltosos da Boaventura, o José da Levada).

São conhecidas as afinidades ideológicas do escritor madeirense que, na sua obra literária, nunca põe em causa a autoridade nem o prestígio do Governo de então, da Igreja e das Forças Militares. Os seus alvos principais são o parlamentarismo, tendo, provavelmente, como mau exemplo, a experiência da Primeira República, a injustiça e a iniquidade social, a prepotência e a corrupção, o tradicionalismo serôdio (como reduto e guardião da estrutura e das tradições que entende deverem ser modificadas). As atitudes que deixa transparecer no texto revelam muito da sua personalidade também interventiva: a denúncia de um sistema social injusto e desadequado; o carácter panfletário do texto narrativo contra a tirania; a empatia que o autor-narrador demonstra ter pela população mais desfavorecida; a visão moral, com algumas afinidades com a palavra franciscana, que o autor empresta ao narrador e ao protagonista; a ideia



dominante de que é mais construtivo o entendimento e o perdão do que a ruptura, a ira e a revolta que deita tudo a perder, patente nas entrelinhas das cenas de confronto.

O romance em análise comporta em si um certo compromisso literário e social. Só que o político, sempre minado, é bem mais difuso e o empenhamento se exprime apenas no plano moral e literário. Horácio Bento de Gouveia esforça-se para falar dos problemas sociais sem deixar de se preocupar com a forma literária. Neste sentido, o trabalho formal cede muito raramente terreno àquele romance social interessado apenas na demonstração da sua sensibilidade humana e da sua afinidade ideológica. Com efeito, o que sempre resgata um romance, mesmo pensado como reportagem sobre um problema actual da sociedade a que é preciso dar resposta prioritariamente, é o trabalho da escrita em que o autor verte muito de si próprio, implicando a travessia do seu mundo interior, enquanto homem, testemunho e agente a desempenhar um papel útil na sociedade insular.

No mais, o que importa ao protagonista é proceder de forma sensata, sem sobressaltos: tomar conta da situação *in loco*, analisá-la em profundidade, elaborar um relatório, propor soluções viáveis e adequadas. Este vector positivo evoca ou simboliza a proposta de alternativa, a possibilidade de melhorar as condições de vida na continuidade. A História veio dar razão à solução proposta pelo herói do romance, Manuel Esmeraldo, que já tinha, aliás, sido ensaiada na Lombada da Ponta do Sol, em 1927-1928. A esse respeito, observa Michel Maillard:

Sem ser um revolucionário, [Manuel] indigna-se, todavia, com toda e qualquer forma de injustiça. Saberá colocar as suas competências ao serviço dos mais necessitados e encontrará, com a ajuda do poder central, uma solução razoável para o problema, que receberá a aprovação da igreja e libertará os camponeses dum jugo secular: “O Governo vai comprar as terras aos senhorios e vendê-las aos caseiros”. (MAILLARD 2002: 74)

O romance de tese cede então o lugar à ficção reformista. A sua mensagem ocorre através da escrita ora como voz de protesto contra a opressão e a tirania, ora como memória e testemunho de lutas passadas recentemente. A militância política é inexistente. Manuel Esmeraldo não foi imaginado por Horácio Bento de Gouveia para ser um apóstolo, fazendo progredir a sociedade com grandes golpes de chicote, tal como um moderno Juvenal do romance *Eternidade*. Bento de Gouveia não vê o ódio como fundamento da “luta de classes”, mas como expressão de uma oposição mais visceral, baseada numa exigência dual e constante da condição humana: o instinto egoísta, de posse e domínio, por um lado, e o instinto de generosidade, por outro. Há duas vozes no Homem que inexoravelmente o incitam: a da exploração e a da fraternidade.

A contestação é, assim, feita em termos humanistas e cristãos, não contra o poder central mas contra certa burguesia, quer rural quer citadina, e classe política parasita, apenas preocupada com os seus próprios interesses e nada incomodada com a exploração do homem pelo homem, com a pobreza, com o contrato forçado.

Assim, o romance de tese (com alcance político) no seu percurso editorial, não só correspondeu à expectativa dos leitores vivendo o mesmo clima social, concordando com a sua intencionalidade ideológica, como foi, também ele, causa e incentivo para a formação de uma opinião pública que, não suportando o *statu quo*, contribui para a sua resolução. Simultaneamente, Bento de Gouveia testemunhou e interpelou a realidade com grande pertinência, coragem e capacidade de persuasão dos leitores, no que respeita à rejeição da tirania e da iniquidade das autoridades competentes.

Este tipo de ficção justifica-se e irrompe de uma situação dramática, porque só ela lhe faculta o indispensável condimento épico. A reflexão sobre as raízes históricas e culturais torna-se assim o melhor caminho para as respostas aos problemas com que se defronta a sociedade insular. Esta é a conclusão de Manuel, esta é a conclusão do

romance, esta é também a conclusão de muitos madeirenses que venceram a barreira da insularidade.

Em última análise, se situarmos a obra no plano simbólico, verificamos que o romance vai para além do levantamento de vozes que denunciam o sistema agrário que punha muita gente, salvo determinadas exceções, numa situação de subserviência intolerável. O livro vai, pois, para além das situações que apelam à compaixão em nome dos bons sentimentos, porque deixa o terreno utilitário (o do compromisso com uma causa, onde lhe seriam perdoadas as insuficiências do ponto de vista estético), para voltar ao terreno nobre (o da arte pela arte). O isolamento da aldeia de Ponta Delgada pode ser visto como representação da ilha da Madeira; o abandono a que está votada pelas instâncias do poder local pode ser interpretado como o tipo de relação existente entre a Ilha e Lisboa, entre a periferia e o centro:

Manuel Esmeraldo sentiu escabujar dentro de si o espírito da revolta contra a iniquidade. Ali estava um homem honrado. Os Enxurros continuavam no espaço a terra negra de África. Enxurros ... Lombadas... E, em sua memória, espontaneamente, por um processo de associação de ideias, surgiram os nomes: colonos... ilotas... (C, 265).

Assim, o romance parece igualmente denunciar a forma como o tratava a Madeira. Desse ponto de vista, o romance é a expressão acabada da insularidade. Em *Canga*, Horácio Bento de Gouveia conclui, ensaiando uma interpretação com sentido histórico, do seguinte modo:

A gente da Lombada só nesta hora se realiza com a consciência da liberdade que tornou concreto o desejo que se transmitia de séculos, inconscientemente, de geração em geração: ser livre da tutela desumana de uma canga primitiva, herança medieval da colonização da Ilha. (C, 304)

Com efeito, este livro prova, de forma impressionante que, mesmo nas piores condições de vida, a Razão e o Bem acabam sempre por triunfar. Tal visão dos

problemas sociais parece condizer com o optimismo burguês à Proudhon de que a “Geração de 70” se fez porta-voz.

Apesar do primeiro nome de baptismo, *Ilhéus* – escolha determinada, ao que parece, pela acção da censura prévia – o romance *Canga* não constitui uma inequívoca epopeia, mas seguramente uma alegoria que capta a fragilidade e a fatalidade de um povo até então marginalizado, sofredor e vilipendiado. É, por isso, significativa a escolha da alfaia para figurar essa gente em tais circunstâncias. A “canga”, enquanto símbolo da subjugação e da subserviência, representa todo o povo madeirense que toma consciência de que pertence a uma comunidade desumanamente desfavorecida e que aspira a prescindir dos jugos que poderes de fora lhe impõem, quer do continente, quer da cidade, quer das autoridades que não o defendem, nem o representam.

É em torno deste símbolo da vida rural que o discurso organiza o seu todo formal sustentado pela organização material do romance. No discurso narrativo, é certo dominar o enunciado que entretece o texto de reportagem directa com o texto de motivação épica: “vamos acabar com a canga que nos subjuga!”. Todavia, nele se desdobra o texto poético da tradicional “cantiga da despedida”, um dos emblemas culturais madeirenses, com a propriedade de se transformar em nova motivação épica idêntica à anterior: “já temos condições para ficarmos na ilha e construir um futuro para os nossos!”.

E é a Helena Marques, autora de uma admirável síntese do que desenvolvemos neste ponto, publicada no *Diário de Notícias*, de Lisboa, em 1979, a seguir ao lançamento do romance *Torna-viagem*, que vamos buscar o remate de que necessitamos:

Escritor totalmente empenhado no estudo e na denúncia da realidade sociológica da ilha, Horácio Bento de Gouveia distanciou-se, talvez por isso mesmo, dos seus confrades Cabral do Nascimento, Edmundo de Bettencourt e Herberto Helder. Mais novo do que os dois primeiros e mais velho do que Helder, Horácio Bento manteve-se intransigentemente um ilhéu, viajando muito, lendo exaustivamente tudo o que a literatura contemporânea ia atirando para o mercado, contactando os meios literários da capital – mas regressando, quase religiosamente, à cidade do Funchal ou, melhor ainda, nas pausas que o ensino lhe consentia, à [...]freguesia] da Ponta Delgada, no Norte da Madeira, onde mergulham as suas sólidas raízes de homem e de escritor. Alheio a toda a actividade política, no sentido generalizado da palavra, Horácio Bento de Gouveia foi, e é, no entanto, o mais directamente interveniente dos escritores madeirenses. (MARQUES, texto reproduzido no *Jornal da Madeira*, 5-VII-1979, p. 3)

## 6. REMATE

Para o contexto da obra de Horácio Bento, o estudo de *Ilhéus/Canga* afigura-se-nos relevante porque é cronologicamente o seu primeiro romance. Traz várias chaves interpretativas e enceta as linhas de força de todas as suas obras.

Uma delas é que a escrita bentiana se alimenta abundantemente de recordações pessoais, contribuindo em larga medida para lhe conferir o selo da autenticidade, o que constitui um dos seus principais méritos e pólos de atracção. Com efeito, a evocação das actividades do povo humilde, a escolha dos protagonistas, pobres e desfavorecidos, confrontados à oposição dos senhores, a ternura com que o autor encena as personagens mais humildes e exploradas, eis o que toca o interesse do leitor pela obra bentiana.

É, igualmente, de destacar o fascínio que o romancista tem pelas mulheres, visível pela forma como elas povoam os seus romances e no princípio gerador da sua escrita narrativa – sendo o livro *Luísa Marta* um caso à parte relativamente ao que se segue mas não no que se acaba de afirmar –, que coloca o habitual protagonista masculino quase sempre um arquétipo de si mesmo, em situação de descoberta de vários tipos femininos.

Outra chave que ressalta da leitura das obras de Horácio Bento é que o autor elegeu Ponta Delgada como o centro geográfico-sentimental da sua insularidade. Até nos romances de localização citadina (na segunda parte de *Águas Mansas* e em *Margareta*) – incessantemente esse mesmo centro funciona ora como lugar de origem ora como ponto de retorno, ora como lugar de peregrinação ou de turismo.

De facto, *Ilhéus/Canga* dá início a uma grande súpula romanesca de atmosfera madeirense, vivida e sentida, sem folclore para leitor ver, mas para leitor entender, que constitui a essência da obra de Horácio Bento.

É claro que este processo novelístico tem as suas vantagens e interesse. Revela, pois, um universo romanesco próprio, pela fusão de experiências literárias anteriores com o *génie du lieu*. Além disso, enriquece a paleta da variação linguística portuguesa para fins literários – recurso esse que traduz maior realismo às situações retratadas, pois não existe enunciação que não seja biográfica (veja-se o contraste entre a linguagem do rentista e a linguagem do colono, como no diálogo da página 181, em *Canga*) –, alarga a galeria de tipos humanos portugueses com caracteres madeirenses e aponta para um novo conceito de autonomia literária, desde então em debate, a nível regional.

Se bem que a consistência do romance se deva à análise da vida interior e do mundo que o rodeia, à tensão do individual e do social, não falta quem gostaria de ter visto Horácio Bento de Gouveia tratar de temas mais universalistas e intemporais, porque tal assunto, ao que parece, encurta demasiado os horizontes da obra. Será plausível pôr a questão nestes termos? Se “o universal é o local sem paredes”, segundo o aforismo torguiano (1969), convinha saber em que “paredes” está a obra enclausurada<sup>4</sup>. Serão esses limites a transcrição da fala com pronúncia do Norte da ilha? O enfoque sobre um problema social que “passou para a história”? O facto de o autor-narrador deixar transparecer as mentalidades e assumir alguns preconceitos da sua época? Só por si, o argumento não convence. Se, em *Ilhéus/Canga*, o sentido está na região, zona perfeitamente caracterizada, não é menos verdade que o espírito está no universal, ao abordar matérias profundamente humanas. Com efeito, mais do que

---

<sup>4</sup> António QUADROS dá dois exemplos: “A sociedade quando considerada factor primordial [...] é efémera e temporal.” “O problema agitado, aliás, com vigor, nas páginas de *Ilhéus*, perderá, amanhã, a actualidade, e será, possivelmente, estranho aos seus leitores do futuro.” Além disso, “a tentativa de reproduzir os diálogos ao natural, transportando para o papel a pronúncia madeirense, não nos parece feliz”. Cf. “A Semana Literária – *Ilhéus*, romance por Horácio Bento de Gouveia”, em *Diário Popular* de Lisboa, 13-IV-1949.

descrever as gentes e seus costumes, o meio físico e social, Horácio Bento eleva a “símbolos de vivência e emblemas de nostalgia”<sup>5</sup> as marcas do ser-se madeirense.

É também muito estimulante recordar que a obra, apadrinhada por Aquilino, foi lançada pela Coimbra Editora (instituição de prestígio afecta ao regime político, mas que editou nomes insuspeitos como Miguel Torga, Fernando Namora, Carlos de Oliveira...), e que teve por fortuna, dado o êxito junto do público, três edições que esgotaram.

O que fica de *Ilhéus/Canga* é sobretudo um impressionante depoimento humano sobre a primeira metade do século XX na Madeira. É o romance das solidões e das frustrações do homem madeirense, a quem é dado ver a possibilidade de melhores dias. Nascido da vontade de afirmação artística, aquela que desde os seus primeiros escritos e crónicas não cessou de fazer Horácio Bento de Gouveia girar em torno da ilha da Madeira, o romance *Canga* será a celebração do fulgor do tempo recuperado graças à memória, à história e à literatura.

A originalidade de *Canga* reside, talvez, ao fim e ao cabo, nas suas múltiplas facetas, *a priori* contraditórias: romance realista, romance simbólico, romance social-regionalista, romance psicológico... O talento de Horácio Bento consistirá justamente em apropriar-se das diversas tendências, dos vários esquemas intelectuais do seu tempo e permitir uma leitura múltipla de um romance com título significativamente simbólico: *Canga*.

---

<sup>5</sup> A expressão é de António M. Bettencourt Machado PIRES no seu prefácio de *Corsário das Ilhas* de Vitorino NEMÉSIO, e vem a propósito da dicotomia universal / regional no referido livro (cf. Livraria Bertrand, 2.<sup>a</sup> ed., 1983, pp. 31-32). Neste ponto, parece haver uma comunhão de espírito entre Horácio Bento de Gouveia e o escritor açoriano.





**PARTE IV**



Toda a reescrita consiste num processo de selecção, destruição e de reconstrução dos sentidos já materializados, de um conjunto semântico desvanecido e reaparecido com alterações, implicando uma série de variantes e de invariantes, o que convida à análise dos *décalages* (ou dissemelhanças) entre a versão anterior e a nova versão. Oscilando entre transformação e transferência, a reescrita obedece a quatro operações distintas de mudança de forma, como ensinam a Crítica Textual e a Crítica Genética: a supressão, o acrescento, o deslocamento e a substituição, no sentido da reformulação. Quando correctoras, a estas intervenções, poder-se-ão acrescentar as operações de “suspensão” e de “utilização” de elementos destinados a outros passos por escrever, no sentido da gestão e reorganização dos elementos do texto. Assim, o que a reescrita desfaz, digere e recompõe resulta, no que concerne à produção escrita, numa nebulosa de textos inacabados ou retomados, consoante os objectivos do projecto de escrita ou da sua eventual reprogramação. Este conjunto de versões (que pode constituir um dossier genético) permite uma análise das performances da escrita, criativa ou pragmática, visto, não como um produto acabado, mas como um *work in progress*. Tal estudo consiste em observar as zonas com maiores perturbações quer em textos corrigidos ou suspensos, quer em versões diferentes, em avaliar as massas textuais, bem como as reestruturações ou recriações a que são sujeitas.

No caso vertente, podemos distinguir dois conjuntos de textos que colocam a problemática das reescritas, em sentido mais lato: aquele que incide sobre textos do mesmo autor, em que os processos aplicados são significativamente denominados por termos compostos pelo prefixo *re-* (revisto, retocado, *reprise*, reelaborado, refundido, ou seja, variações não sobre um tema mas sobre uma estrutura sintáctica ou textual), e o que incide sobre textos de outros autores-produtores, em que se assiste a um processo de

translação ou de transversalidade (tradução, adaptação, transcodificação da narrativa e/ou dos discursos). A este fenómeno da comunicação literária, chama Aguiar e Silva, seguindo os trabalhos da escola eslovaca de Nitra e, em particular, de Anton Popovič, de “metacomunicação literária”:

O receptor, após realizar a concretização de um determinado texto literário, produz um novo texto cuja existência pressupõe necessariamente, de modo explícito e imediato, a existência daqueloutro texto, transformando-se deste modo o receptor do processo da comunicação originária num emissor que se dirige a outros receptores [...] e assim originando, a partir de um acto de comunicação, novos actos de comunicação. Nesta perspectiva, o texto do processo da comunicação originária configura-se como um *prototexto* e o texto da metacomunicação como um *texto derivado* ou como um *metatexto* [...], cuja ontologia se funda na ontologia do prototexto, embora o texto derivado se constitua e funcione com uma lógica e até com uma axiologia próprias. (SILVA, 8ª ed., 1992: 330)

No que às versões diz respeito, o *corpus* que constitui objecto da nossa análise apresenta dois momentos rendosos do ponto de vista da análise comparativa.

Da “fase pré-editorial”, em que a estrutura do romance está fixada e o texto narrativo passado a limpo numa versão mecanografada, chegou até nós um dactiloscrito com correcções e indicações autógrafas. Este é sem dúvida um dos momentos mais interessantes porque permite, por assim dizer, espreitar no ombro do autor a sua oficina, observar um dos ante-textos que conserva rastros do processo da sua produção escrita e estudar os seus arrependimentos e a sua estilística.

A tradição impressa do romance comporta três edições, todas saídas do prelo ainda em vida do autor (1901-1983): *Ilhéus* (222 páginas), 1949; *Ilhéus* (233 páginas), 1960, reimpressão aumentada com onze páginas; *Canga* (306 páginas), 1975, edição dita “refundida” pelo próprio autor e em formato já ligeiramente diferente dos anteriores. Neste último caso o lexema “refundido” parece-nos inapropriado, porque, como se sabe, refundir é ‘mudar a forma’, ‘refazer’, ‘transformar completamente’. A natureza das modificações que Horácio Bento introduziu no texto não corresponde a

essa definição. Se é certo haver, do ponto de vista da concepção e organização do livro, novo cabedal paratextual com documentação e material inéditos ou postos agora em destaque, não se pode falar numa profunda remodelação textual da narrativa de ficção, como fez, por exemplo, Carlos de Oliveira com o seu primeiro romance *Casa na Duna* (1ª ed. 1943; 3ª ed., remodelada em profundidade, 1964). No essencial, verifica-se a invariância da estrutura romanesca: as personagens, os lugares, a época, o modo de narração e o estilo mantêm-se fiéis à primeira edição. A nosso ver, seria mais correcto falar-se em *reprise* da mesma obra, agora com novo título, *Canga*, com dois novos capítulos ditos “censurados”, e vários retoques. Estes tendem a um maior apuramento na expressão (tratamento mais contido dos materiais linguísticos e de uma mais conseguida calibragem dos elementos constitutivos do texto narrativo) conduzida por duas linhas de força: o de uma reactualização do discurso narrativo (renomeação de personagens femininas, substituição de tropos batidos por tropos inauditos, passagem do pretérito para o presente de narração) e o de uma franca expansão textual (tratamento aclarador do drama dos colonos com a recuperação de certos discursos ou trechos, previstos no ante-texto, mas omissos nas primeiras edições, por provável efeito da censura ou da autocensura). Na verdade, o autor ensaia recuperar ou parar o tempo, instituindo um espaço acrónico e para não ser traído pela língua, a sua evolução, as suas modas, arroga-se o direito de retomar o texto, de modificá-lo significativamente, sem alterar todavia a estrutura essencial da narração, de actualizá-lo no discurso e nas intenções, ao sabor das suas (im)pulsões de escritor, num período em que a Censura de Estado fora abolida e em que a Madeira estava prestes a alcançar um novo estatuto político-administrativo: a Autonomia. Neste sentido, este será o segundo momento que importa ter em linha de conta, porque o material é rico e interessante e pode revelar as intenções do autor em novo contexto sociocultural e político.

Em todo o caso, trata-se da última mão e da última vontade do autor, por isso, deve ser esta versão considerada o texto definitivo. Note-se, porém, que Horácio Bento nunca desautorizou as duas primeiras versões impressas, o que nos leva a pensar que aceita a evolução histórica deste romance, vista com a maior das naturalidades, sem, no entanto, deixar de entender a versão *Canga* como obra distinta da tradição impressa de *Ilhéus*, porque mais de acordo com a sua própria vontade e o seu sentido de oportunidade<sup>220</sup>.

No ponto em que a análise se estende a textos de outras mãos que operam fenómenos de transversalidade, o estudo que nos propomos levar a cabo revelará textos devedores de uma determinada organização textual (o original) que se transmuda em novas organizações, em textos fundamentalmente outros, pelo facto da intervenção de uma nova entidade no processo: a aparição de um novo “co-autor” (o guionista, o tradutor, o libretista) preocupado com um novo público culturalmente diferenciado daquele que conheceu o original na sua forma literária. Essa transformação passa pela transposição do original para outra língua-cultura, no caso da tradução, ou para outra linguagem artística, no caso da adaptação para teatro ou cinema, a que não se pode alhear a necessidade de responder positivamente aos objectivos comerciais e/ou artísticos predefinidos pela empresa editora ou produtora.

A noção de reescrita abrange uma pluralidade de mecanismos de transformação de um determinado texto ou discurso, por vezes distintos ou divergentes. Veja-se os seguintes aspectos particulares:

- o reproduzir um texto (a citação, a cópia, o plágio...)

---

<sup>220</sup> V. “Razões da presente edição”, *Canga*, 1975, p. 7.

- o refazer um texto (a escrita como acto e pesquisa de uma poética ou como reflexão sobre a língua: a transposição gramatical e o jogo da reformulação);

- o refazer um texto como se... com segundas intenções (a imitação, o *pastiche*, a paródia, produção ou transformação lúdica);

- o refazer uma narrativa para outra linguagem artística ou outro suporte (a tradução e a adaptação para o cinema, o teatro radiofónico, a ópera, o jogo de vídeo);

- o refazer um discurso / (arqui)texto sob outra perspectiva para desmentir ou contrapor o que estava até então estabelecido (o revisionismo do facto histórico, de uma doutrina ou de antigos valores artísticos/ literários; a *reprise* de um mito literário, tal como *Anfitrião* ou *Don Juan*).

Insistimos nos verbos “produzir” e “fazer” porque sugerem bem a imagem da “fábrica de texto”, sobretudo se se tratar da produção de um texto como objecto de arte literária. Aliás, tal como ensina a etimologia da palavra “poesia”, *poiesis* é ‘fazer’, ‘criar’. A esse propósito convém fazer notar a pertinência da teoria da produção escrita, porque tem especificidades que se dissociam do que se passa, regra geral, na produção verbal, assente numa performance em directo, condicionada pela postura do corpo, pela qualidade da voz, pelo estado psicológico, pelo domínio da matéria de que se fala e pela interacção com o(s) interlocutor(es). Na escrita existem as possibilidades de classificação, de retorno sobre o discurso para passá-lo a limpo, de trabalho no espaço, de efeitos gráficos, de articulações particulares, sendo que o seu modo de comunicação é normalmente em diferido.

É certo que muitos escritores, quais artesãos avessos a revelar os segredos da sua arte, são reticentes à ideia de deixar visitar a sua oficina com as ferramentas e as marcas do labor. Outros há, todavia, que entretecem uma relação menos secreta ou exclusiva



com a sua produção escrita. O poeta José António Gonçalves, natural da Madeira, franqueia, por exemplo, a porta da sua oficina aos amigos e curiosos:

Não destruo papéis; jamais os deito fora. Dou-os. Burilo-os. Transformo-os. Afinco-me no acto de conciliação de uma estética com a sua estrutura. É mais um acto de materialização de um lampejo instantâneo da observação e da interiorização das pequenas e das grandes coisas, acontecimentos, esgares ou alucinantes despertares, através de um gesto simbólico e sequencial de amontoar de vocábulos que irão, depois de conjugados, encontrar um destino que só a eles diz respeito (GONÇALVES 2001: 28-29).

Duas metáforas ressaltam desta asserção: a do demiurgo, que organiza, materializa e afina e a do genitor que deixa crescer em si o embrião até lhe dar à luz. Quando dado por concluído, o texto passa então a ter vida própria e desliga-se de quem o congeminou. O que não é de estranhar, pois, a escrita, como artefacto artístico, tanto deve ao processo técnico como ao processo criativo.

Assim, todo o texto literário resulta de um processo de produção que se desdobra em acções e operações necessárias para passar de um objecto em estado bruto para o objecto fabricado, da qual decorre a imagem da “oficina do escritor”. Diz-se “oficina” porque requer técnicas, assim como a confecção de “ferramentas” (dicionários, glossários, livros de estilo...) e a manipulação de documentos escritos (acervo de textos), como observa Claudette Oriol-Boyer, em *Critique génétique et didactique de la réécriture*:

Tous les livres de la bibliothèque du monde sont du matériau disponible. Chaque roman, chaque poème est une réserve de syntaxe, de lexique, de structures rythmiques. Quant aux livres ordinaires, ils sont parfois encore plus précieux. De tels ouvrages écrits sans prétention rassurent l'écrivain qui sait qu'il ne sera pas accusé de plagiat s'il recopie des passages. Disponible, libre, le langage de l'autre est alors malléable. (ORIOLO-BOYER 2003 : 12)

Com efeito, o texto faz-se de outros textos: absorve, incorpora e integra outros discursos de forma mais ou menos explícita. Tanto assim é que, em *Ilhéus/Canga*, redacção e documentação se sobrepõem e se complementam: recortes de jornais,

fundição de crónicas jornalísticas do próprio autor, *pastiche* de cartas escritas por emigrantes grosseiramente alfabetizados, provérbios e madeirensismos locucionais, imitação de discursos em estilo directo ou em estilo indirecto livre, citação tirada do monumento literário *Os Lusíadas*, menção de obras clássicas, excertos de letras de cantigas populares, a reprodução de um “contrato de colónia”.

No caso da escrita criativa, também se deve recorrer à imagem do laboratório experimental onde se ensaiam temas, sonoridades, palavras, estruturas sintácticas e rítmicas, disposições gráficas, onde se reforçam as convenções da escrita e normalizam regras de formatação e de apresentação dos tipos de texto, onde se põe isso tudo em causa, com transformações lúdicas.

Relativamente ao processo criativo, o que se pode dizer é que Horácio Bento mobiliza várias forças de difícil contorno: o inconsciente, a imaginação, a inteligência, a ideologia, a bagagem cultural, a competência linguística, a atracção e o impulso, ou seja, parâmetros que não podemos articular objectivamente. Mas se observamos a relação do escritor com a sua escrita, se procurarmos apreender a sua predisposição intelectual e artística, será possível esboçar algumas características e tendências. As relações que o escritor entrelaça e constrói com a linguagem podem residir na sensibilidade manifesta na materialidade daquilo que lexical ou sintacticamente faz a trama e a cadeia do discurso: “car écrire ne se peut autrement que par cette obsession désirante du verbal”, como enuncia Jean Peytard (1987: 71), em *Sémen 3*. Logo é essencial detectar os rastros, nos papéis do escritor, desta “paixão” da linguagem que o move e comove. Dito de outro modo, com António Carlos Mateus Albuquerque: “as correcções textuais são o testemunho palpável da tentativa de re-descoberta que o homem empreende para atingir a raiz da sua individualidade” (ALBUQUERQUE 1995: 38-39).

A reescrita acaba até por aparecer como o princípio fundamental de toda a escrita, se nos referirmos às noções de intertextualidade (v. Julia Kristeva) e de hipertextualidade, às imagens do palimpsesto e da metamorfose, da frase em contínuo ou do infinito livro único<sup>221</sup>, trazidas à luz do dia pela crítica literária e por criadores contemporâneos.

Em Portugal, têm-se observado múltiplas situações que interessam a problemática da reescrita e cujos alcances estão ainda por medir.

Atente-se, por exemplo, nas primeiras versões de obras de escritores, tais como *Bichos*, 1940, de Miguel Torga, *As Mãos e os Frutos*, 1948, do poeta Eugénio de Andrade, substancialmente diferentes das que resultaram das sucessivas rasuras e reescritas que os autores lhes foram posteriormente impondo. Perseguiam os seus textos, de edição em edição, riscando uma palavra desnecessária, suprimindo uma vírgula espúria ou corrigindo uma eventual cacofonia. Note-se a atitude de Carlos de Oliveira que renegou todas as edições que fez de poesia e ficção, autorizando somente a difusão das versões definitivas da obra. Como houve um profundo trabalho de reescrita, Carlos de Oliveira apresenta-se como um reescritor<sup>222</sup>. Este último acto reflecte a vontade do autor em divulgar o seu trabalho final. Caso não menos interessante é o de Rui Nunes que publicou a narrativa, em prosa poética, *O Mensageiro Diferido* (A Regra do Jogo, 1981) e, anos mais tarde, publica nova versão profundamente refundida do texto (Relógio d'Água, 2004), sendo esta mais descarnada e acutilante. No ensaio *Metamorfoses da Escrita: «Húmus»*, de Raul Brandão, observa Maria João Reynaud:

---

<sup>221</sup> A esse respeito, v. Gérard GENETTE, que conclui a sua monografia, *Palimpsestes - La littérature au second degré*, nos seguintes termos: « Ainsi s'accomplit l'utopie borgésienne d'une littérature en transfusion perpétuelle (ou perfusion transtextuelle), constamment présente à elle-même dans sa totalité et comme Totalité, dont tous les auteurs ne font qu'un, et dont tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre infini. L'hypertextualité n'est qu'un des noms de cette incessante circulation des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine. » (Paris, Éditions du Seuil, 1982 : 559)

<sup>222</sup> V. MARTELO, Rosa Maria, "Carlos de Oliveira e a erosão do mundo", "Retrato do artista enquanto reescritor", *Em Parte Incerta*, Porto, Campo das Letras, 2004.

Um dos aspectos fascinantes de *Húmus* reside no facto de as suas três versões sugerirem a possibilidade inerente de uma contínua metamorfose da obra. Periodicamente submetido a campanhas de *revisão*, onde se faz sentir o *feedback* da sua recepção, o texto insinua-se como um “campo operativo” que pressupõe um conjunto de regras de transformação cuja lógica não se torna por completo evidente. (REYNAUD 2000: 92)

Nessa mesma linha de reflexão, importa referir a experiência literária levada a cabo por Herberto Helder, intitulada *Cobra*, sendo que os exemplares distribuídos pelo autor são todos diferentes entre si e diferentes da “versão original”. Na sua carta de apresentação (*Abril*, nº 1, Fev. 1978), o autor considera importante e até “excitante”, a circunstância de um livro não se cristalizar, não ser definitivo. A página web<sup>223</sup> que consultámos traz o seguinte comentário não assinado:

A suspensão, a não-cristalização do texto, traduz-se pelo facto, inédito até este momento, de não existir um só livro chamado *Cobra* porque existem dezenas de outros exemplares, tornando-se assim manifestação extrema da insatisfação provocada pela exigência de uma criação original. Esta multiplicidade de versões serve para dessacralizar o texto, para o reduzir a uma condição perecível, mortal, para deixar de o considerar como transcendente. Para o poeta só o princípio ou fim absolutos podem ser definitivos.

Mas não só de reescrita da mesma obra se pode falar. Impelida pela necessidade de evocar a infância, desse “tempo mágico [que] não estagnasse na crónica, mas permanecesse habitável e circular, comigo no centro, para que eu me pudesse envolver fortemente na amplitude que dele me separa”, Irene Lucília Andrade (2004: 11) vai desenvolver um projecto de reescrita e de prolongamento de um tema, ao retomar o universo do livro de poesia *Água de Mel e Manacá* (2002) para transferi-lo noutra género literário, o da narrativa, concretizado com o livro *A Penteada ou o Fim do Caminho* (2004). Há, com efeito, entre ambas as obras um elo íntimo e solidário, uma assumida relação intratextual, anunciada pela “missiva” de abertura dirigida, no livro de poesia, ao João, o amigo de infância, e, no livro de narrativas, à avó paterna. Em ambos

---

<sup>223</sup> Fonte: *Centro de Investigação para Tecnologias Interactivas* (citi): [www.citi.pt/cultura/literatura/poesia/helder/cobra.html](http://www.citi.pt/cultura/literatura/poesia/helder/cobra.html)

os casos há uma urgência catártica em falar do passado, uma necessidade visceral de regresso à infância para estar em sintonia “com outro tempo e outras referências”, um desejo de “imersão num tempo [...] numa circunstância de comunicabilidade” (ANDRADE 2004: 207)<sup>224</sup>.

No que concerne à obra de Horácio Bento de Gouveia, além de *Ilhéus/Canga*, também se poderá falar em reescrita do mito pessoal da infância e da adolescência na freguesia de Ponta Delgada. Não será, nesta perspectiva, o romance *Águas Mansas* (1963) uma reescrita de *Ilhéus* (1949, 1960)? Um rápido estudo das relações hipotextuais entre as duas obras aponta para o que acabámos de enunciar: assim relativamente a *Ilhéus*, o romance *Águas Mansas* de Horácio Bento de Gouveia, embora derive de uma transformação temática tirado do mesmo “viveiro de narrativas” (sendo que o enfoque da narrativa está, já não no mundo dos colonos das Lombadas e dos habitantes da Ponta Delgada, mas no mundo dos engenhos da referida freguesia) e de uma transvocalização (passagem da terceira para a primeira pessoa), mantém, ao mesmo tempo, a referencialidade temporal e espacial.

Na verdade, estas situações são perturbadoras porque põem em causa a noção de autor e a noção de obra concluída e imutável: a desconstrução do autor, a questão de saber o que é «citável», como no caso de *Cobra*, de Herberto Helder, e as incessantes metamorfoses dos mitemas e dos textos. Este conjunto de problemas teóricos era já esboçado em *Introduction à la textologie* que Roger Laufer publicava em 1972:

Entre l'âge de la parole traditionnelle et celui des communications de masse, la littérature a prétendu représenter le monde dans l'espace des livres. L'illusion romanesque, la certitude que l'écrivain donnait dans l'univers de sa fiction l'image de la vie réelle, cette illusion a triomphé au dix-neuvième siècle. La réalité sociale est ensuite devenue réalité intérieure puis réalité de l'écriture : le miroir de la page montre, hors du temps, la perpétuelle genèse du monde dans la trace gratuite de l'encre qui arrache la création au néant. Au commencement était l'écriture, et l'écriture était auprès de l'homme, et l'écriture était l'homme. (LAUFER 1972 : 152)

---

<sup>224</sup> São afirmações da instância autoral em «Salve-se o olhar», apenso à *Penteada ou o Fim do Caminho* (Leiria, Editorial Diferença).

O tal livro único e infinito que precede o homem e que o homem não cessa de citar, ou melhor, de re-citar, procurando nele inscrever-se não com o que tem para dizer (já tudo foi dito!) mas com o modo que tem para se dizer.

Em suma, a problemática das reescritas equaciona os seguintes parâmetros:

a) partindo de um primeiro texto, a reescrita aceita a alteração e tende à alteridade. A modificação que ela propõe visa o seu melhoramento ou a sua reatualização, sendo o seu objectivo um segundo texto “melhorado” ou “reorientado”. Releva da função poética de Jakobson no sentido em que ela é atenção prestada à própria mensagem: a sua regra não é estar em conformidade com o primeiro texto ou com o modelo prescrito por modelos fixados, mas a satisfação de uma exigência virtual, realização de um projecto que está a ser elaborado;

b) a aceção de reescrever sugere uma relação entre o primeiro texto e o segundo texto que instaura um esquema dialógico de uma tensão: reescrever não é só transformar um texto num outro, é substituí-los, é permutá-los, como acontece com as sucessivas versões da narrativa *Ilhéus/Canga*.

c) a reescrita implica ao mesmo tempo identidade e diferença. Reescrever é gerir um texto anterior entre dois pólos do mesmo e do outro, da cópia do antigo e do novo, mas é próprio do autor reenviar, mais uma vez, ao outro do mesmo. E se, da reescrita, o desafio fosse justamente esta abertura e o incessante balancear observável do vai e vem entre a repetição e a diferença? A esta questão parece responder Jean Ricardou: “Chacun connaît les deux exigences requises pour une réussite en le quotidien : d’une part, présenter un certain nouveau ; d’autre part, maintenir avec lui l’essentiel de l’ancien”. (RICARDOU 1989: 11-12)

O desenvolvimento desta parte desdobra-se em três pontos. Prestaremos atenção, numa primeira etapa, ao processo de revisões e reelaborações autorais para rematar com a análise do produto acabado, ou seja, a materialização do livro com o texto definitivo. Passaremos, de seguida, ao estudo da transcodificação da narrativa, com base na descrição dos projectos de adaptação para o teatro radiofónico e para uma ópera que pudemos consultar. Finalmente, teceremos algumas considerações sobre um projecto de tradução do romance para francês, ensaiando uma auto-análise, para justificar as soluções propostas, ainda que sempre provisórias, e para enquadrar o processo tradutivo na problemática da reescrita.

## 1. REVISÕES E REELABORAÇÕES AUTORAIS

Toda a génese avança por estremeção, por abalos qualitativos e, em rigor, mantém-se encoberto, a não ser através do corpo de delito, ou seja, os originais de trabalho com emendas autógrafas. O levantamento das diferenças (ou lugares de variação) podem constituir uma espécie de comentário sobre a versão anterior e afirmar o seu distanciamento de cópia relativamente à versão anterior ao passo que as similitudes (os invariantes) indicam, no entanto, que se trata de uma cópia.

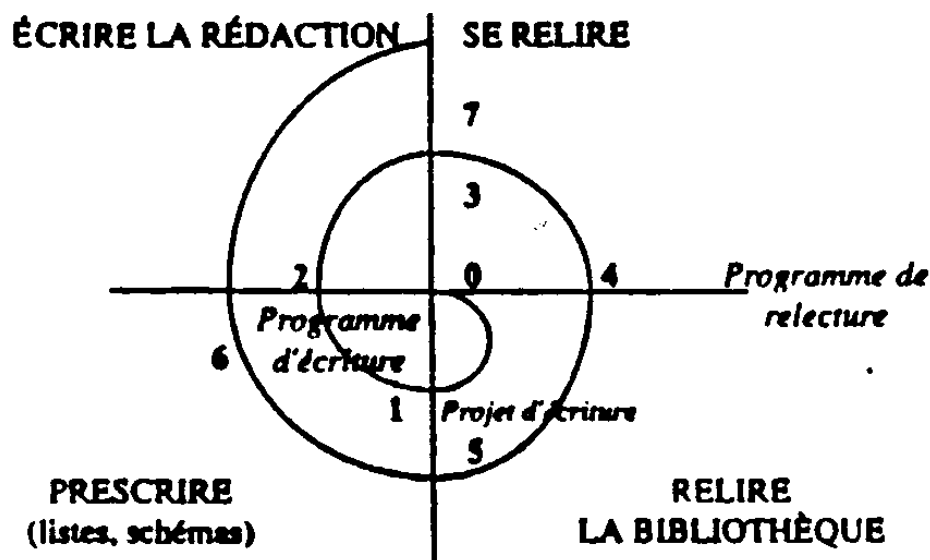
Ao observar os retoques efectuados por Horácio Bento, leitor do seu próprio texto, verifica-se que as operações procedem, na sua maioria, da ordem dos pequenos enxertos. As supressões, os acrescentamentos e as substituições a que o romancista se entrega, como as características estilísticas desta reescrita, devem informar-nos sobre a sua significação. A passagem do escritor para re-escritor implica um processo de maturação em que o autor se desdobra em várias tarefas: a da produção propriamente dita, sujeita, posteriormente, a uma leitura crítica que resulta em correcções/reajustamentos/apuramentos. Com efeito, como lembra António Carlos Mateus Albuquerque:

É do conjunto destas entidades – autor, leitor e crítico – que nasce, estamos em crer, o trabalho de revisão textual: o autor infeliz reflectir-se-á num leitor atento, o qual assumirá as funções do crítico implacável, actuando este, de novo, no criador, pelo que o ciclo se dinamiza através da intervenção de todos os seus componentes. (ALBUQUERQUE 1995: 152)

Assim, a teoria da reescrita encontra os seus fundamentos num conjunto de procedimentos em que se encadeiam sequências de leitura-escrita-reescrita, como



ilustrado pelo esquema que Claudette Oriol-Boyer propõe e descreve<sup>225</sup> no ensaio “Pour une didactique du français langue et littérature étrangères” (ORIOLE-BOYER 1990: 60):



A espiral designa um encadeamento de operações efectuadas pelo escritor quando tenta produzir um texto. Cada quadrante representa um tipo de operação: há, globalmente, uma sucessão obrigatória, mas não há uma linearidade dos encadeamentos porque certas fases podem saltar, sendo que toda a fase pode abortar e não puxar a seguinte. Claudette Oriol Boyer explicita as áreas do esquema do seguinte modo:

**Segmento 0-1** – percurso de leitura que permite a emergência de um projecto de escrita.

**Segmento 1-2** – constituição de um programa de escrita. Esta fase compreende actividades de planificação.

**Segmento 2-3** – trabalho de redacção que permite o surgimento de um primeiro texto, ou trabalho de reescrita que permite uma nova versão.

<sup>225</sup> Adaptámos para português a descrição e comentários que a ensaísta faz ao esquema que propõe e que reproduzimos.

**Segmento 3-4** – tempo de releitura, estabelecimento de um diagnóstico, elaboração de estratégias de reparação e, em particular, convocação de outros textos cuja (re)leitura poderia ajudar a continuar ou a melhorar a primeira versão.

O escrito número 1, note-se, desde já, fará parte da Biblioteca do mundo, entendida como o acervo universal que constitui a cultura. De versão em versão, o percurso reproduz-se até que as diferenças entre as duas versões sejam de tal modo mínimas a ponto de percorrer não mais uma espiral mas um círculo. De acordo com as fases do trabalho em curso, estaremos mais próximos da cópia ou do trabalho de redacção (aqui sinónimo de melhoramento). O processo de leitura-escrita faz transitar o sentido de um lado para outro: cumpre-se o trajecto desde a arte do rapto até ao da rasura. Em *Pour une théorie de la réécriture*, Jean Ricardou explica:

Si l'écriture est l'enchaînement des actes par lesquels un écrit, dans l'immédiat ou le successif de sa fabrique, se voit pourvu de scriptures ou de textures, alors l'écriture ne saurait jamais être que de la réécriture. Sur le mode flagrant, certes, avec le successif, puisqu'en l'occurrence il s'agit explicitement d'œuvrer selon divers états intermédiaires. Et de manière clandestine, en somme, avec l'immédiat, car l'élaboration, apparemment directe, de certaines structures vient de ce que l'on procède, tout bonnement, à une réécriture incorporée. En effet, si les ratures, c'est-à-dire la réécriture saisie en ses traces, avère, ainsi qu'on l'a perçu, un écrivain qui apprend ce qu'il fait, alors cet écrivain l'aura d'autant mieux appris que ses ultérieures lignes, dans une certaine mesure, n'auront plus le besoin desdites transformations. Ou, si l'on aime mieux, et quitte à offrir à la célèbre formule pavésienne « la première est toujours une seconde fois » un modeste statut technique, il ne saurait y avoir de « premier jet », car les éventuelles structures précoces ne sont jamais que l'invisible résultat de ratures déjà faites. (RICARDOU 1989: 9)

O que as análises que seguem permitem acrescentar de forma decisiva ao conjunto de modalidades criadoras, é o papel desempenhado pela temporalidade de um processo de escrita onde se lêem as tensões, os conflitos e, finalmente, a soberania de uma poética do domínio do mundo, de um esforço de lucidez e de elucidação do real.

Os mecanismos – latentes, na fase de arranque, activos, numa fase seguinte – de auto-censura, de “poda” do propósito ou, pelo contrário, de amplificação súbita do verbo, e as razões que determinam essas mutações são outros tantos traços salientes que emergem desta avaliação genética. Esta realidade profundamente artesanal da oficina da prosa bentiana (longe dessa imagem da inspiração abundante veiculada durante muito tempo – e ainda defendida pelos presencistas), dessa vida que precede e nutre as escolhas de escrita (vida orgânica ou mergulho livresco) sai sempre engrandecida, mas revela, igualmente, a relação subtil com os recursos mágicos inscritos nas palavras, cinzas ou pós dos mundos.

### **1.1. O processo da revisão**

Regra geral, quem melhor reconhece a importância da revisão da escrita são aqueles que mais bem escrevem ou que mais têm que escrever e publicar: os escritores, os jornalistas e os académicos. Frequentes vezes sentem a falta de tempo ou de paciência necessários para proceder à revisão exaustiva dos seus textos, mas sabem que em cada nova leitura do produto se pode detectar alguma coisa que escapou anteriormente e que algo se pode perder ou desviar relativamente aos sentidos cunhados na fase do tratamento tipográfico, por simples descuido do compositor tipógrafo (referimo-nos à época anterior à publicação assistida por computador). Alguns autores gostam de acompanhar de perto todo o processo para ter a certeza de que nada se lhes escape. Lembremos, a título de informação acerca da personalidade do autor, que Horácio Bento de Gouveia, enquanto jornalista do *Diário de Notícias* do Funchal, dificilmente deixava em mãos alheias o tratamento dos seus textos jornalísticos, o que incomodava bastas vezes os tipógrafos que, como é fácil imaginar, trabalhavam na

urgência de concluir quanto antes a composição do diário para a sua edição estar atempadamente pronta a sair.

Quem escreve com esmero conhece o benefício de um olhar distanciado do produto escrito, sobretudo quando se trata de trabalhos de maior fôlego. Rever essa produção inicial é a função do revisor (linguista ou especialista do tema tratado) ou do editor (desempenhando tradicionalmente o papel de conselheiro e confidente), sendo habitualmente alguém à altura dessa delicada e minuciosa tarefa.

Quando a Casa Editora tem poucos meios ou que o autor é estreante e se propõe fazer uma edição de autor, o interlocutor privilegiado para exercer esse olhar é, por vezes, o confrade de confiança, o amigo de longa data, o companheiro das lides literárias, jornalísticas ou científicas. É ele quem se substitui ao autor na cansativa detecção das minúcias, quase sempre formais, que humanamente escapam a quem está concentrado na exposição das sequências narrativas. Estas intervenções tendem a ocasionar diálogos frutuosos que enriquecem, quer do ponto de vista formal, quer do ponto de vista das ideias ou das imagens, o trabalho entre o autor e o revisor.

Outra situação possível ou complementar àquela que acabamos de expor é a do autor que, sem pressas, após um período de “distanciamento”, retoma o texto, revendo-o exaustiva e sistematicamente, procurando gralhas, enganos ou omissões involuntárias, inconsistências despercebidas ou outras ocorrências semelhantes. Tudo indica que o “nosso” romancista se enquadra nestas duas últimas situações.

A revisão do texto literário constitui para o autor um esforço no sentido de se aproximar da perfeição, de acordo com determinada ideologia estética: ou vai no sentido do apuro e da simplicidade (simplificação do vocabulário, mais corrente e moderno; descontaminação da oralidade), ou vai no sentido de certo barroquismo

(complexificação do discurso e dos efeitos estilísticos, tendência para imprimir ao texto uma feição oratória).

Todavia, como certos críticos têm questionado, quem diz que a possibilidade de corrigir um texto *ad infinitum* melhora necessariamente a obra?

Em França, a nova versão reduzida de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, de Michel Tournier, intitulada *Vendredi ou la vie sauvage*, dada como versão para crianças, não foi do agrado de todos. Para o autor<sup>226</sup>, tratava-se claramente de aperfeiçoar o texto, procurando apurar o essencial, na limpidez e na simplicidade. Mas certos críticos literários viram nessa reescrita um empobrecimento temático e estilístico da obra original<sup>227</sup>.

Em Portugal, David Mourão-Ferreira chegou a notar nas versões de *Abóboras no Telhado* de Aquilino diferenças que não abonavam, do seu ponto de vista, em favor da versão mais recente:

Falarei agora apenas de mais dois [livros], um deles o último, que [... Mestre Aquilino me ofereceu à porta da Bertrand]: em 1955, a primeira edição de *Abóboras no Telhado* (incomparavelmente mais saborosa que a segunda: valerá a pena que alguém faça um dia o cotejo entre ambas) e, em 1958, a edição definitiva de *O Malhadinhas*, acrescida da novela “Mina de Diamantes”. (MOURÃO-FERREIRA 1989: 105)

Este debate opôs presencialistas e autores nem sempre satisfeitos com a primeira versão editada, como lembra António Carlos Mateus Albuquerque:

Ao contrário da posição assumida por Régio, afirmando que “os primeiros livros dos nossos autores são quase sempre os melhores (*Presença*, 9, 9-II-1928) Torga tem a consciência de que os seus primeiros livros ou as suas primeiras versões não são a matéria viva palpitante do génio. Então não reedita uns e revê outros. (ALBUQUERQUE 1995: 133),

---

<sup>226</sup> V. Michel TOURNIER, “Écrire pour les enfants”, *La Quinzaine littéraire*, 16-31 décembre 1971.

<sup>227</sup> Nomeadamente, Gérard GENETTE que se interessou pela reescrita que Tournier fez, em 1972, ao seu primeiro livro, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, sob o novo título, *Vendredi ou la Vie sauvage*, e sobretudo pelo efeito produzido no leitor adulto ao ter a percepção simultânea desta dupla versão, em *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 424-425.

Relativamente à experiência de leitura que fizemos de *Ilhéus* e de *Canga*, podemos adiantar que, curiosamente, apesar de conter muitas “convenções” estilísticas, *Ilhéus* foi a versão que mais nos tocou, talvez pela sua forma reduzida, logo, mais ritmada, talvez pelo maior número de elementos simbólicos, talvez até por cultivar um certo impressionismo no modo de expressão que a versão *Canga* elimina, quase metodicamente.

## 1.2. O processo de reelaboração

Acerca do dactiloscrito pode dizer-se que é um documento que se lê em contínuo e com agrado, inclusive os abandonos, os arrependimentos e as hesitações do autor. A grande maioria das intervenções à mão, quase sempre na entrelinha superior, é feita para substituir palavras ou grupos de palavras por equivalentes sinonímicos ou para proceder a alguns ajustamentos. As emendas não representam um afastamento significativo do texto dactilografado que se apresenta como que estável. Alguns acrescentos surgem na continuidade de certos parágrafos. Contudo, faltam os dois capítulos ditos “censurados” e foi intercalado um que não pertence à primeira ordenação.

Além das emendas que foram tidas em conta e das variantes que se mantiveram na esfera das possibilidades, ambas autógrafas e bem visíveis no molho de folhas mecanografadas, o cotejo entre o ante-texto e a primeira edição de *Ilhéus* revela a existência de alterações não documentadas na publicação de 1949. É de supor que essas alterações constem da “segunda prova” de que o dactiloscrito dá notícia, mas cujo paradeiro ou fortuna são desconhecidos. Eis um exemplo<sup>228</sup>:

Seus pais [, proprietários de relativos desafogo] eram dali, do norte da ilha, (Dact., 4)  
Seus pais, proprietários abastados, eram dali, do norte da ilha, (I, 3)

---

<sup>228</sup> *Chave dos símbolos*: <...> : os parênteses esquinados representam segmento autógrafo riscado; [...] : os parênteses rectos representam segmentos adicionados em momento posterior ao da escrita).

Na verdade, com o uso de sistemas mecânicos, nomeadamente a máquina de escrever, o estudo das versões (dossier genético) não sai necessariamente simplificada porque as alterações do processo criativo nem sempre ficam registados ou documentados, o que torna a sua abordagem mais obscura ou complexa. Coloca-se a pergunta: ao recopiar a última versão de um texto à máquina, o autor (ou a dactilógrafa) reproduz-la, palavra por palavra? Quase nunca, porque acontece o que na prática comum de escrever o rascunho de uma simples carta fazemos: apagamos ou reescrevemos. Ao transcrevermos, novas versões são introduzidas e talvez escrevamos alguma coisa que tenhamos modificado, mas depois arrependemo-nos, apagamos e negociamos outra aproximação.

Por isso, na fase da correcção de provas, é raro o escritor não introduzir alterações, como também não é frequente, nesta fase do processo editorial, que coteje as provas com o original. Podem assim deslizar para o texto erros alógrafos, quer da mão da dactilógrafa, quer da mão do tipógrafo-compositor, que o escritor aceita como seus.

Nota-se igualmente que o autor procede a raros cortes do dactiloscrito, mas com forma e coerência definidas. Ao analisar esses cortes, é fácil adivinhar o que motivou o recuo do escritor: o possível relacionamento com conteúdos políticos dados como subversivos. Tudo indica que o recuo sucede não tanto pelo grau de subversão que possa atingir, dado não faltar lugares no texto com teor equivalente, mas para possivelmente evitar uma elevada frequência desses conteúdos. Por exemplo, o raciocínio do padre Casimiro sobre a condição do povo e sobre impostos injustos é, deste modo, truncado:

<Vivendo entre montanhas escalavradas, nos cabos da serra, arrastando uma vida de penúria, de galé, de autênticos trabalhos forçados, não merecia aquela gente que o Município lhe extorquisse mais dinheiro além do que já pagava de contribuições ao Estado.> (Dact., 63)

Também truncado será o pensamento desenvolvido por Francisco Pélea, um colono, sobre a sua condição de homem escravizado:

<Mas um homem tem de ser livre. Viver amarrado toda a vida como cabrito no curral sujeito ao seu dono, comendo não quando a vontade lhe pede, mas ao deitarem-lhe a erva, isto não era humano. Não comparando, ele não passava de um animal de matadouro. > (Dact., 132)

Prova de que se trata de autocensura é que ambos os passos não constam das duas primeiras edições, mas reaparecem na terceira (cf. respectivamente C, 132 e C, 62). O que acabámos de constatar vem, de algum modo, contradizer o próprio autor quando à pergunta feita pelo *Diário de Notícias* (10-X-1982): “Escreveria da mesma forma *Ilhéus* se isso acontecesse sem o entrave de “medir as palavras”, sem pensar na censura estatal?”, responde Horácio Bento: “Sim. Demais, o meu espírito nunca teve entraves, além dessa mutilação [os dois capítulos ditos “censurados”] de *Ilhéus*.” É certo que, no essencial, não está em causa a boa fé ou a memória do escritor, nessa sua projecção retrospectiva. Contudo, o que os seus “papéis” dizem é que, em determinados aspectos particulares, a autocensura podia funcionar sem que o próprio tivesse bem consciência disso.

Existe ainda um trecho que foi cancelado de vez. A cena desenrola-se à porta da estação do correio onde populares rurais comentam a desigual distribuição da riqueza e do desprezo a que os cidadãos os têm votado, como abaixo se transcreve:

<– (...) Os que nã trabalho, que tem baua mesa, que nã lhe falta nada – esses mando no qué nosso!  
– C’ade fazer a gente, senão ir sofrendo c’a graça de Deus!  
– Mei já é munto padecer. In que são milhores ca gente êssi sinhores da cidade?  
– Tem rezão! Eles são de carne e osso cuma a gente.  
– Inda onte eu disse ao Cristovo da Lumbada que devia haver outrei leis no mundo... Uns tem tudo e outros nada! > (Dact., 120-121)



Casos de arrependimento há também por razões de estilo, de moralidade ou de decoro, manifestos na supressão de imagens pisadas, termos ofensivos ou locuções prosaicas:

<Se o sol era a luz da terra, Eglantina era o sol que o alumia mesmo durante o sono, enquanto as estrelas velavam no céu. > (Dact., 18)

O senhorio desesperou-se e ia investir para o Pélia, mas este, <arrancando uma estaca da vinha, gritou: esta escravidão há-de acabar!> [pegou numa estaca da vinha com gesto ameaçador] (Dact., 126)

E, assim meditando, saiu e foi [vasar] atrás das bananeiras <aliviar os intestinos>. (Dact., 124)

não reagindo às extorsões do senhorio ambicioso e crápula, (Dact., 94)  
não reagindo às extorsões do senhorio ambicioso, (I, 64)

A seguinte frase foi riscada e não consta no texto da primeira edição:

<Só ele d'oravante não pertencia à cambada dos escravos. > (Dact., 133)

O escritor ainda ensaiou uma variante que, naturalmente, não validou:

[Só ele d'oravante não pertencia à cambada dos sabujos.] (Dact., 133)

Cautelosamente, Horácio Bento opta ainda por apagar os lanços que denunciam a falsificação do vinho ou a corrupção que certas personagens do pequeno meio de Ponta Delgada costumavam praticar:

Na verdade seria uma boa receita camarária, mas esse dinheiro que entrava no cofre, <em vez de ser> [não era] aplicado em obras de utilidade pública para os povos do Concelho <desaparecia como por artes mágicas>. (Dact., 62)

Ui ricos da fraguesia que, cum duas pipas de vinho fazem vinte manadando vir açúcar ai sacas da cidade – esses <usando de todas ei falcatruas, p'ra se tornarem mai ricos, nã são chamados à orde. > [não são ladrões!] (Dact., 208)

<Janeiro, Fevereiro, Março, Abril, Maio, Junho caducaram no calendário. A mulher do Ribeiro descreia da justiça dos homens.

O administrador recebera um presente de vinho de Luis da Feiteira. >

[Transcorreram meses. A mulher do Ribeiro lamentava a toda a gente a sua triste sorte.]

Desta feita, o ante-texto dá a conhecer o fundo do pensamento do escritor relativamente a determinadas personagens ou usanças, que visivelmente não lhe mereciam simpatia.

Assim parece que Horácio Bento preferiu “prevenir” a “remediar”, suavizando o discurso narrativo, reduzindo os trechos com conteúdos demasiado explícitos e procurando fazer “revelações” sem se expor inutilmente. Além disso, é sabido que algumas das personagens foram inspiradas em modelos que existiram realmente: ficar-lhe-ia, então, mal a formulação de um insulto “descabido” ou de verdades menos boas de dizer.

Outros cancelamentos há que não se integram na classificação anterior. É possível que o escritor madeirense se tenha rendido à sugestão que Aquilino lhe fez de desbastar o discurso narrativo<sup>10</sup>. O facto é que o leitor foi poupado de um passo carregado de moralismo discursivo acerca do comportamento dos camponeses perante a morte de uma criança. No processo de releitura, Horácio Bento cancela então o último parágrafo do capítulo VII:

<Esta cena de feição bárbara impressionou vivamente a Manuel. Suspirou-lhe a repulsa que sempre incitem todas as coisas que afectam o respeito humano. Não compreendia que raio de crença era a da gente da sua aldeia para festejar a morte de uma criança. A qual, posto que não tenha atingido a puberdade morre como adulto ou como pessoa humana solicita naturalmente a veneração que se deve aos mortos. Mas este costume bárbaro, não deixa, entretanto, de ter a sua explicação. Diz-se, pela voz da Bíblia que uma criança morre sempre em estado de graça, com o coração virginal de pecados e que sua alma sobe direita ao céu. E porque a sua categoria é pertença da estirpe dos anjos, louva-se o anjo que se despede da terra para penetrar no seio do paraíso celeste. >  
(Dact., 44)

---

<sup>10</sup> Transcrevemos as palavras de Mestre Aquilino: “meta a serpe afoitante e corte as frondes aqui e além, de modo ao sol entrar através da pujante ramaria.” (C, 15)

O mesmo destino é dado a um sumário da vida de Manuel Esmeraldo enquanto estudante universitário. No processo de releitura, Horácio Bento evita as generalizações que banalizam o discurso narrativo e cancela o primeiro parágrafo do capítulo XXIII:

<Enquanto Manuel, sem barreiras algumas, recheava o cérebro, carreando, dos compêndios, como se dia a dia fosse engolindo pílulas, conhecimentos parcelares, ideias e números, nomes e fórmulas – tudo por medida, com limitações que o exasperavam e o faziam revoltar-se contra os programas, vivendo a sua vida de estudo e a sua vida amorosa – a aldeia nortenha continuava a ser mundo em miniatura sacudido pelos eternos problemas que remontavam à origem do homem, à organização das sociedades.> (Dact., 167)

Quanto ao trabalho estilístico, encontra-se no confronto do dactiloscrito com as três edições duas tendências significativas e de sinal contrário: economia verbal a nível da frase, expansão verbal ou reforço de efeitos a nível do discurso.

No que se refere à economia verbal, podemos dar dois exemplos. No primeiro, parece tratar-se de uma supressão consciente no enunciado de um ou vários elementos porque não são considerados pertinentes, o que resulta numa diferença de concentração:

Sentados em uma tábua de pinho, rente à parede e <apoiada> [escorada] sobre <uns> paus de til metidos no chão, encontravam-se três homens e uma mulher, <que tinham um> [de] lenço de algodão às ramagens atado <à> [na] cabeça. (Dact., 8)

Outra forma de economia é o da condensação, ou seja, o processo que condensa a expressão das ideias e que resulta num estilo conciso e, ao mesmo tempo, mais nervoso:

Adquiriu o ofício de vender alqueires e moios de areia, que ajuntava aos montes com o auxílio dos cotos <que> [com os quais] segurava<m> uma tábua, <que ele manejava> [manejada] com <certa> destreza. (Dact.: 9)

No que diz respeito à expansão verbal ou ao reforço de efeitos a nível do discurso, verificámos que, além da inflação de elementos diegéticos nas últimas versões

impressas, esses procedimentos sucedem quase sempre, quer nas emendas do texto dactilografado, quer no texto da terceira edição, nas fórmulas de conclusão de parágrafo ou de frase.

Em pormenor, verifica-se que o escritor, nas auto-correcções do texto dactilografado, tende a evitar os participípios presentes, procurando realçar cada acção:

o esforço do levantar da pedra <obrigando> [que obrigava] a grossa e pesada vara de castanho a esmagar as uva” (Dact., 4)

arrastavam a vida exaustiva no amanho das fazendas <cumprindo> [e cumpriam] seu destino biológico (Dact., 7)

É ali<, > que se desenvolve o heroísmo anónimo da actividade agrícola do lavrador, <vivendo> [a viver] desconfortavelmente em seus lares frinchosos, e de um só piso (Dact., 11)

O seu pendor pelo descritivo leva-o a acrescentar adjectivos, para particularizar o objecto descrito:

Os derradeiros clarões [moribundos] do sol-poente (Dact., 49)  
Pelas encostas íngremes [e anfractuosas,] (Dact., 49)

No texto da terceira edição, a passagem do imperfeito descritivo para o presente narrativo, como transposição expressiva, salientando assim um acontecimento brutal ou imprevisto, é, em muitos trechos, a transformação mais visível:

O assunto do domingo, por toda a freguesia, fora a prisão do Coto. E agora *ia* a mulher à cidade tirar licença, na Capitania. Então, com ar sofredor e ao mesmo tempo de revolta, *dizia* para quem *queria* ouvir: – Vida de prove é vida de cachorro! Nem os proves têm direito de chamar sua à areia do mar! (I, 7)

O assunto do domingo, por toda a freguesia, fora a prisão do Coto. E agora *vai* a mulher à cidade tirar licença, na Capitania. Então, com ar sofredor e ao mesmo tempo de revolta, *diz* para quem *a quer* ouvir: – Vida de prove é vida de cachorro! Nem os proves têm direito de chamar sua à areia do mar! (C, 35)

(itálico nosso nos excertos acima reproduzidos)

Ao actualizar o processo temporal, substituindo o pretérito pelo presente de narração, Horácio Bento cria assim a ilusão no leitor de uma adesão mais efectiva ao momento narrado, colando-o ao presente, ao concreto da partilha da informação actualizada e promove a sua narrativa ao lugar de escrita cinematográfica.

Outro procedimento constante nos textos com alterações é o de evitar a preponderância da sequência SVO que substitui, sempre que pode, pela sequência VSO, mais vernácula do seu ponto de vista:

Aos nove anos, Manuel começou a aprendizagem das letras e das contas (I, 3)  
Aos nove anos, começou Manuel a aprendizagem das letras e das contas (C, 30)

A inversão é, portanto, uma constante da reescrita por substituição.

O que ainda impressiona na escrita de *Ilhéus/Canga* é a elevada frequência das comparações e a quase ausência de metáforas. Algumas emendas do punho do autor são disso testemunho, como se pode comprovar nos seguintes exemplos:

A rua[,] <formigava> [qual vespeiro assanhado, apinhava-se] de gente que parecia amalucada (Dact., 99)

Voaram esses dias <nas asas do tempo>. [como a melhor das ilusões] (Dact., 77)

Se é certo que nos documentos que Horácio Bento deixou relativos à *Ilhéus* quase nada ateste o intenso labor que se adivinha, a verdade é que o cotejo entre o dactiloscrito e as três versões impressas traduz bem a nova orientação a que tendem os textos revistos e ampliados por força da exigência moral e artística do escritor – ao mesmo tempo que deixam suspeitar o que o próprio teria feito se as conveniências lho tivessem consentido, tal como ilustram os trechos que cortou.

Da primeira para a segunda edição foram acrescentadas ao romance dez páginas com mais dois episódios da vida de Manuel Esmeraldo: o seu retorno à aldeia de Ponta

Delgada, com o qual se pode estabelecer um paralelo com o regresso do autor à Madeira, em 1948, e a cerimónia de entrega dos terrenos aos antigos colonos. Note-se que esta ampliação beneficiou de um aproveitamento de material jornalístico<sup>229</sup> que fundiu no romance: duas crónicas suas e o relato jornalístico que a imprensa da época fez da sua intervenção improvisada no dia da cerimónia da entrega dos alvarás aos colonos, correspondendo esta, no romance, ao discurso final de Manuel Esmeraldo.

Com efeito, para a escrita do essencial do capítulo XLII (da edição de 1975), Horácio Bento de Gouveia retoma, adaptando-as, duas crónicas da sua autoria. A primeira intitulada “Da paisagem e da vida – É, ali, a Fajã da Areia, onde em 22 de Janeiro se festeja a mensagem do Sol e as vinhas parecem nascer do mar”, publicada no *Diário de Notícias*, do Funchal, a 1-III-1957; a segunda intitula-se “Página sentimental” e saiu no semanário *Voz da Madeira*, a 12-VI-1955. No processo de refundição dos textos, o escritor da Ponta Delgada transpõe o sujeito “eu” para “ele”, opera alguns cortes, modifica o tempo dos verbos de acordo com a concordância a que se devem submeter e funde algumas frases de modo a se efectuarem as devidas transições com naturalidade.

Da segunda para a terceira edição não há diferenças profundas. Na verdade, o autor não elimina cenas, nem suaviza outras, nem cria novas personagens significativas. Reintroduz os dois capítulos que terão sido cortados pela censura prévia, reconta os capítulos, cuja numeração continua mesmo assim irregular, acrescenta passagens e remodela um excerto relativo a uma nota explicativa sobre os termos do contrato de colónia. De resto, percebe-se que o autor acrescenta aqui, reformula acolá, mete aqui um adjectivo, altera ali a paragrafação, recompõe uma incoerência textual, o que explica

---

<sup>229</sup> Verificou-se que a escrita do capítulo XII resulta da *reprise* de parte de uma crónica da sua autoria: “Cartas de Portugal XXII - ao meu amigo Francisco Rocha Homem. Evocações: o arraial do Senhor Jesus da Ponta Delgada; vivos e mortos”, dada a lume no *Diário da Madeira*, Funchal, 5-IX-1934 (V. no vol. II, a reprodução do referido texto).

a menção “texto refundido” patente na capa do romance da terceira edição. Para todos os efeitos, a versão de 1975, ao ser autorizada pelo autor, com alterações estilísticas relevantes, como se poderá comprovar mais adiante, deve ser considerada o texto *ne varietur*.

O texto dito “refundido” é mais extenso que o texto revisto. A expansão fica então a dever-se a três objectivos: a precisão, a ênfase e a actualização/modernização do texto, planos esses que se interpenetram a cada instante.

No caso da precisão releva de uma preocupação em dar mais pormenores ou em ser mais exacto:

Manuel sentia na pele do rosto o bafo quente do respirar ansiado da companheira que, cada vez mais, lhe apertava o braço. (I, 162)

Manuel sentia na pele do rosto o bafo quente do respirar ansiado da companheira que, cada vez mais, lhe apertava o braço *e colava o seu corpo ao corpo dele*. (C, 209)

O Mendes, que era malicioso, apertava o cerco à nova presa e, como não quer a coisa, encostava o cotovelo *à axila esquerda* da namorada. (I, 22)

O Mendes, que era malicioso, apertava o cerco à nova presa e, como não quer a coisa, encostava o cotovelo *ao seio esquerdo* da namorada. (C, 52)

(itálico nosso nos excerto acima reproduzidos)

Talvez por haver certo uso e abuso de artigos indefinidos nas primeiras versões, empregues como intensificador a traduzir os movimentos da sensibilidade do escritor, a lembrar a escrita impressionista, Horácio Bento empreende no texto da terceira edição um processo de apagamento dos indefinidos ou a sua substituição por definidos ou por adjectivos (“tal”, “aquela”, “vistosa”), esbatendo assim o halo de mistério que exercita a imaginação em prol de uma especificação mais precisa e nítida do objecto referido e de uma expressão mais sóbria. Atente-se no seguinte exemplo:

Meteu as batatas <em um> [no] balaio, que trouxera da cidade por ocasião da festa de Nossa Senhora do Monte (C, 66)

A ênfatização resulta do facto de o escritor rever particularmente o remate de certos parágrafos, diálogos e capítulos – por ter interiorizado o rigor formal dos autores clássicos – pondo o enfoque ora sobre uma imagem plástica de belo efeito ora sobre algo que sugira uma evocação ou meditação, como no exemplo que se transcreve:

E a noite, de céu profundo e negro e de alegria e descantes na aldeia, voou para o passado nas asas velozes do tempo. (I, 80)

E a noite, de céu profundo e negro e de júbilo e descantes na aldeia, voou para o passado nas asas velozes do tempo, do tempo que, imperceptivelmente, se ia acumulando em lembranças na memória de Manuel. (C, 116)

Quando não supre uma falta, um remate brusco, uma necessidade de complementação, o cair da frase<sup>230</sup> ou do parágrafo vem reforçar a expansão lírica, dando maior profundidade à memória, à passagem do tempo, ao “paraíso perdido” de que se lembram os protagonistas bentianos.

Além disso, há dois momentos na obra que sofrem considerável modificação: o *incipit* e o *excipit*. Esta constatação vem dar razão ao escritor francês Pierre Michon quando diz: “Écrire, c’est résoudre cette énigme intellectuelle qu’est l’incipit, avoir sa chute et faire qu’il y ait entre les deux quelque chose qui n’est pas n’importe quoi” (MICHON 2001: 50). No caso de Horácio Bento de Gouveia, parece que a resolução desse enigma levou mais tempo que o recheio. As pontas do romance de que fala o escritor francês amarravam *Ilhéus* na História da Madeira e na experiência do seu autor. Ao refazer a entrada e a saída do romance, ao dar-lhe novo título, Horácio Bento de Gouveia configura-lhe nova mensagem de modo a superar as contingências: a Madeira não seria mais *uma* ilha, mas *a* Ilha, os colonos não seriam mais *uns* explorados, mas *os*

---

<sup>230</sup> Maria Alzira SEIXO define o “cair da frase” do seguinte modo: “É o modo como a frase cai, tal um tecido, que nos faz admirá-la, e fica a ressoar-nos na mente, dizendo coisas que lêramos antes e nos sabem a primeira vez” (Cf. “Enquanto há vida...”, na rubrica “Um livro por mês”, *Visão*, n.º 740, 10 de Maio de 2007, p. 156).



explorados a caminho da libertação, *Canga* não seria mais *um* romance, mas *o* romance-símbolo da “literatura madeirense”.

No primeiro momento, o escritor acentua a dimensão genésica do texto ao fazer coincidir o palimpsesto verbo-cultural “E localizou-se a Ilha”, bem como a sua descoberta histórica com a abertura do romance. Todos estes elementos participam como prenúncio da nova era que o fim da ditadura (Abril 1974) e a extinção do regime de colônia deixavam antever.

No segundo, o autor avoluma os últimos parágrafos e altera o final do romance. Em vez de acabar com a nota de fé na religião católica – “pequena pátria abençoada pela religião de Cristo” –, patente em *Ilhéus*, o texto da terceira edição configura um novo discurso com alcance político-filosófico e aponta o novo caminho que os Madeirenses terão de percorrer: “ser livre da tutela desumana de uma canga primitiva, herança medieval da colonização da Ilha”, frase que responde deste modo ao novo título, *Canga*.

Vale a pena assinalar que na primeira edição de *Ilhéus*, em 1949, não constam as duas quadras da cantiga popular que antecede a conclusão do romance na segunda edição, em 1960; na versão de *Canga*, em 1975, esse excerto passa a ter três quadras, o que confere maior relevo aos fragmentos de “texto” tradicional na economia da obra. Os versos que Horácio Bento reproduz – o tradicional tema do “Adeus...” pertencente ao cancionário madeirense e relacionável com a tradição oral das “baladas da ausência” – apresentam-se como uma versão adaptada ao espírito da Lombada, a partir de uma matriz (ou estrutura formulística) que varia de terra para terra. Em todo o caso, o que é significativo é que o romance acaba com um tema do folclore local, em que o autor faz coincidir o desfecho com uma cantiga de despedida, vinculando, deste modo, a cultura e a identidade popular à poética do romance.

Finalmente, o processo de reescrita visa essencialmente uma actualização do modo de expressão, decorrente da distância crítica que o autor tem para com o seu próprio texto, levando-o a modernizá-lo. Substitui formas arcaizantes por modernas (“havia alastrado” por “alastrara”, “ao diante” por “adiante”), o empréstimo “whisky” pela forma naturalizada “uísque”, e a sua revisão, agora com grande distância crítica, procura eliminar alguns clichés:

Voaram esses dias *como formosa quimera*. (I, 53)  
Voaram esses dias *como o fumo da lareira*. (C, 85)

E lembrava-se de quando sentia *ser de rosas* o seu viver (I, 53)  
E lembrava-se de quando sentia *ser calmo* o seu viver. (C, 85)

(itálico nosso nos excertos acima reproduzidos)

Substitui, por exemplo, o adjectivo para evitar a imagem algo pisada:

O feitor soltou uma risada <satânica> [escarninho]. (Dact. 141)  
O feitor soltou uma risada satânica. (I, 98)  
O feitor soltou uma risada sardónica. (C, 136)

As supressões vão também no sentido de atenuar elementos demasiadamente marcados na referencialidade madeirense da época: em *Ilhéus*, é referida a “mercearia Minas Gerais” (I, 126) substituída pela locução neutra, sem poder evocativo orientado, “melhor mercearia [do Funchal]” (C, 168); a marca “Águas de Porto Santo”, muito em voga no arquipélago até aos anos setenta e conhecida por ter propriedades minero-medicinais), desaparece para dar lugar a uma anónima “garrafa de água mineral” (C, 207), e as mazelas físicas do senhorio Luís da Feiteira, descritas num trecho do capítulo XXXVIII de *Ilhéus* – “depois de uma crise epiléptica que o inutilizara, anquilosando-lhe os tendões das pernas, não saía senão de rede” (I, 210) – são apagadas<sup>231</sup> por, muito

---

<sup>231</sup> Veja-se a última lição correspondente ao trecho em apreço: “Luís da Feiteira, beato fingindo como lhe chamavam à boca pequena, não saía senão de rede ou então de palanquim.” (C, 277)

provavelmente, revelar a identidade da figura real, pertencente à freguesia da Ponta Delgada, que serviu de modelo para construir a personagem.

Alguns termos aparecem no texto mecanografado entre aspas colocadas a lápis: esta indicação revela claramente que o autor tinha consciência que esses vocábulos tinham uma coloração popularizante e/ou regionalizante:

semilha, mundiça, loisas, cabrinhas, pedra de calhau, crianço, matina, grima, aguagens, novelos, pechincha, barreiro, paral, rajão, braguinha, machete, fajãs, garanitos, linha azul, farranchos, dente de cão, esvarar, gangorras, moirão, o “troço” das varas, os cortes, ajudar-se, entaremelados, estrepes, baixas, desapoitar, derroxidos, apupar, botas chãs, tracis, apupo, caminho do concelho...

Salvas raras exceções, o texto impresso cancelará o destaque que as aspas lhes conferiam. Em *L'Énonciation en linguistique française*, Dominique Maingueneau observa:

Une telle mise à distance du vocabulaire d'autrui ne peut être considérée indépendamment de l'ensemble du contexte dans laquelle elle s'inscrit. Ce qu'un énonciateur assume et ce qu'il rejette comme étranger dépendent de ses positions idéologiques, ou, plus exactement, de l'image qu'il entend en donner à son lecteur à travers le texte. Comme cette MEG [mise entre guillemets] constitue un signe, destiné en tant que tel à être convenablement déchiffré par ce lecteur, l'énonciateur, consciemment ou non, est dès lors contraint à se construire une certaine image de ses lecteurs pour anticiper leurs capacités de déchiffrement : il mettra des guillemets là où il sait que ceux-ci en attendent (ou n'en attendent pas s'il veut provoquer un choc) et là où il pense qu'ils pourront les interpréter. (MAINGUENEAU 1999 : 132-133)

É também curioso verificar que Bento de Gouveia substitui a menção a Rembrandt por Watteau. O romancista ter-se-á, provavelmente, apercebido que o primeiro é um retratista e um pintor de cenas interiores ao passo que o segundo é um *paysagiste*, um pintor de atmosfera galante, erótica e frívola, como ilustra o seu famoso “L'Embarquement pour Cythère”, ou seja, está mais de acordo com a estética do quadro esboçado pelo narrador:

Os dias de Outono vieram, azulados no céu puríssimo, sem um farrapo de névoa nas alturas e no topo das serras, transparentes, luminosos, onde havia qualquer coisa do pincel de **Watteau**. As folhas dos plátanos amarelavam nos rebordos e nas nervuras, despregavam-se à menor sacudidela de vento e atapetavam a Rua da Pedra Funda. / Manuel e Cristina pareciam viver em um mundo de irrealidade. O cenário que os circundava revestia-se da atmosfera própria para a expansão dos sentimentos mais recônditos. (C, 137).

A descrição, a expressão dos sentimentos e a análise das motivações interiores são privilegiadas em detrimento da acção, porque a narrativa investe no realismo temporal, no pensamento, no passado, na abstracção, em tudo o que implica distanciamento.

No que diz respeito à questão das mudanças de título, a equação que se impõe deverá tomar em conta os seguintes aspectos: a génese e a censura ou autocensura. A consulta do dactiloscrito indica que o título projectado pelo autor era *Os Garipos e os Misérias*, por ser das três propostas patentes na folha de rosto o único escrito à máquina, sendo que os acrescentos à mão são posteriores. É muito natural que Horácio Bento tenha seguido o conselho de Aquilino, procurando um título-receptáculo de horizontes mais alargados e ter-se-á então detido nestas duas propostas, *Ilhéus* e *A Canga*, acabando, numa primeira fase, por cancelar o segundo. Com *Ilhéus*, o elemento humano obedece a uma elaboração que faz dele uma colectividade socialmente definida, de um universo histórica e geograficamente determinado. Com o título *Canga*, termo popular para designar o ‘jugo’, sem determinante e foneticamente sugestivo, como um grito de denúncia, Bento de Gouveia situa o romance sob o símbolo da exploração do homem pelo homem e da subserviência a que os mais humildes estão sujeitos.

Relativamente à mudança de nome de personagens, vale a pena, uma vez mais, cotejar e observar os sucessivos estados do texto de que dispomos, desde o original dactilografado com emendas autógrafas, à terceira edição do romance dito “refundido”,

*Canga*, passando pela primeira e segunda edição de *Ilhéus*, para perceber a poética e a codificação da antroponímia através de eventuais alterações de nome.

Na página de rosto do texto dactilografado verificámos que o autor ensaiou a potencialidade do signo antroponímico para título da obra “Os Garipos e os Misérias”, sendo que acabou por rejeitá-lo por demasiado restritivo, seguindo provavelmente o conselho de Aquilino patente na primeira carta-prefácio do livro.

Reparámos, ainda, que o nome do protagonista sofreu o apagamento da partícula “de” na junção do nome Manuel ao apelido Esmeraldo, o que lhe conferia certo ar aristocrático. Sem diminuir a sugestão da sua ascendência nobre que o leitor (a par do imaginário madeirense) pode associar ao carácter da personagem, o autor consegue, deste modo, neutralizar a suspeita de uma vaidade oca e elitista a que a partícula poderia induzir.

A relevância do arcaísmo ortográfico na escrita do nome com vista à construção da personagem, quando se quer, por exemplo, sublinhar a pertença à fidalguia, apresenta-se ilustrado no caso da grafia de D. Tereza, com -z, “irmã de um circunspecto morgado”, concordante com o dactiloscrito, e não com -s, como acontece nas duas edições de *Ilhéus* (I, 2), e que a terceira edição do romance vai corrigir, repondo o significativo papel identitário de que o -z é expressão (C, 29).

Notámos, também, que a filha mais velha do capitão-mor, deixou de ser Joana para se tornar Ângela, que a criada Isabel foi rebaptizada Beatriz e que a lisboeta Armanda esteve para ser chamada Guilhermina. Querera isto dizer que as personagens secundárias têm nomes próprios de pouco ou nenhum significado, sendo por isso fáceis de trocar.

Quanto à linguagem simbólica, registámos a sua aura nos nomes dados, nas primeiras versões da narrativa, às duas protagonistas femininas: Eglantina, a flor da

roseira brava (a sugerir autenticidade, enraizamento e cautela), e Creusa, nome pertencente à esfera da Mitologia grega (a sugerir efabulação, artificialismo e cosmopolitismo). Contudo, na terceira edição do romance, o autor muda alguns nomes, em parte por uma questão de congruência, de simplificação e actualização do discurso literário. É o que sucede aos nomes um tanto afectados de Eglantina (I) e Creusa (I), a quem Horácio Bento dá nova pia baptismal, passando a chamarem-se respectivamente Cristina (C) e Marta (C), nomes de feição banal.

No texto dactiloscrito e no das duas edições de *Ilhéus* deparamo-nos com o caso do par Isabel e Ismael, cuja harmonia na aproximação dos nomes, a partir de efeito sonoro, parece indiciar uma natural ligação amorosa quando, por ironia do destino, foi o senhorio Luís da Feiteira que, ao engravidar a moça, se apressou a lhe arranjar um noivo para evitar o escândalo que poderia prejudicá-lo. O efeito de leitura desses nomes confere à situação descrita um sabor especial que o autor preferiu, no entanto, anular na terceira edição, ao substituir “Isabel” por “Beatriz”, talvez por entender ser este um processo demasiado artificial, literário, em prol de uma verosimilhança mais eficaz, mais rente à realidade, a tender para o grau zero do enunciado.

Além disso, Horácio Bento de Gouveia recompõe uma incoerência textual – o marido da Leonor Brazão não é o Dr. Vasconcelos (1960: 161), mas sim o Dr. Brazão (1975: 208).

Outros nomes há que sugerem um indisfarçável vínculo à aristocracia ou à burguesia decadente, ociosa, elitista e mundana, grupo contra o qual Horácio Bento, por intermédio dos seus narradores, nunca dispensa algumas alfinetadas. O autor recupera o carácter pomposo de nomes extensos, tal como o do Dr. Ribeiro de Vasconcelos (C, 206) ou empresta à personagem um nome hipostasiado coincidente com o seu papel diegético, como nos casos do Dr. António Reis (ex-de Nóbrega, I, 159) e da mulher

Manuela Reis (C, 205), do advogado Felisberto Brazão (ex-Teixeira, I, 159) e de Leonor Brazão (C, 205). Neste processo de denominação, o efeito de redundância reforça a ironia involuntária da situação.

Em suma, a evolução das diversas versões do texto revelam o trabalho de Horácio Bento como escritor: os processos de reescrita, sempre por expansão e *amplificatio*, bem como a constante autocorreção, fruto da vontade de alcançar uma prosa perfeita e adaptada à estética dos novos tempos. A história editorial desta obra e as suas transformações mostram claramente os processos de expansão discursiva, bem como os de maturação estética e ideológica do seu autor.

*Ilhéus/Canga* é uma obra que custou o árduo trabalho de uma estreia que não passou despercebida. As mudanças que Horácio Bento de Gouveia foi operando foram inequivocamente para melhorar o texto e, em 1975, dar dele uma imagem menos contida, mais inteira e precisa. O romance é, portanto, o produto final de longos anos de maturação e desenvolvimento interior, um texto impregnado de novas significações na medida em que se transformou e acompanhou o processo político que extinguiu o anacrónico regime agrário em que versa parte do romance.

### **1.3. O produto acabado: a materialização do livro**

O livro é um mecanismo para dar a ler textos e/ou a ver imagens, através de um eixo que segura as folhas numa borda de modo a poder-se folheá-lo e revestido por uma capa e contracapa que o protege. A sua organização e respeito pelas convenções, a colocação e hierarquização dos vários textos reunidos conferem-lhe um determinado sentido global que importa observar.

Nesta perspectiva, convém distinguir a escrita do texto e da composição e organização do livro: do texto ao macro-texto. Em *A Escrita do Livro*, Maria Augusta Babo esboça o seguinte quadro:

O texto é dado como tal à leitura após outras operações escriturais que o completam, a do *compiler* – que o organiza, o reintegra num contexto, lhe confere um lugar, uma ordem de contiguidade no volume – a do *commentator* – que tem por função devolver uma inteligibilidade aos conteúdos do texto, funcionando como re-escrita mas de natureza diversa da reprodução: uma interpretação, um desvelamento do sentido do texto. Esta é uma escrita à margem, com a função de suprir as distorções da cópia, mas também de redimensionar o sentido da obra, sentido que o texto, inevitavelmente, passa a incorporar. A recuperação levada a cabo por Barthes das quatro funções da escrita tem como finalidade repensar o lugar da leitura, no sentido mais abrangente do termo, na própria fabricação do texto medieval. Reintegra-se deste modo a leitura na teoria do texto, de forma a ser concebida, também ela, do lado da produção e não da simples recepção. De facto, a leitura não só incorpora o texto através da distorção que o *scriptor* sempre opera como se torna, na figura do comentador, leitura crítica, re-escrita, texto.” (BABO 1993: 15-16)

Ao texto principal que é o romance, o autor entendeu adicionar vários textos satélites que vêm, de facto, contextualizar e orientar o sentido de leitura que o autor gostaria que o leitor seguisse. Esses textos veiculam várias informações: uma retrospectiva da história editorial do romance, o enquadramento do tema, a expressão de uma cultura e a declarada intenção do autor que vê, nesse momento histórico do pós-25 de Abril, a possibilidade de responder às preocupações e de fazer eco às aspirações da comunidade madeirense com a reedição de *Ilhéus*, revisto, corrigido e com novo título, *Canga*. Como lembra Artur Anselmo:

A publicação de um livro, seja qual for o seu suporte material [...], não é, nunca foi, um acto desprevenido e acidental. Nenhuma palavra escrita é arbitrária, no sentido de que sempre a determinada qualquer motivação, assumida conscientemente ou escondida na penumbra do inconsciente individual, este, aliás, profundamente subsidiário do inconsciente colectivo. Os livros que se editam, hoje como ontem, respondem, assim a apelos inelutáveis da condição humana e da própria sociedade no seu conjunto. (ANSELMO 1997: 44-45)

As circunstâncias históricas entrelaçam-se com o processo literário do romance. As marcas da historicidade em que o romance se inscreve estão patentes nos arredores



do texto narrativo. Com efeito, o aparelho paratextual de *Canga* traz uma grande abundância e diversidade de enunciados: uma dedicatória à sua falecida primeira mulher, “razões da presente edição” apresentadas pelo próprio autor, uma epígrafe, um exemplo de “contrato de colônia” seguido de um comentário de carácter histórico, uma carta ao autor de Aquilino Ribeiro com fac-símile do original, o prefácio “alógrafo” (GENETTE 1987: 150) do escritor Aquilino Ribeiro, um glossário intitulado “do falar do povo madeirense e do seu registo nesta obra”, e finalmente, na contracapa, exemplos de excertos que terão sido objectos de censura pelas autoridades do regime estadonovista.

Todas estas instâncias prefaciais podem ser interpretadas como reflexo da (in)certeza do autor quanto ao seu valor literário. Sublinham, no entanto, as tensões entre os universos simbólicos e linguísticos, a re-visitação do passado, instituindo um vasto requisitório contra um regime agrário caduco. A moldura não deixa margem para dúvidas: esta superfície geográfica e esta realidade social inscrita no tempo histórico constituem a matéria do romance *Canga*.

Nestas condições, o peritexto instala a intenção crítica para lá do tempo vivido, fora do conflito, conferindo aos textos as interrogações da História, ajudando a desvelar os mecanismos da criação literária. O que acontece é que todas as mensagens peritextuais, situando-se nas margens do texto, constituem lugares balizados que comandam toda a leitura da obra. Propõem, deste modo, um discurso sobre o texto e um discurso sobre o mundo, participando, ao mesmo do tempo, do manifesto publicitário da edição. Todos estes textos remetem, porém, para o assunto da obra, o problema da colônia, a freguesia de Ponta Delgada como lugar-símbolo da ignomínia exploradora, onde o quotidiano pontua em cada instante a exploração exercida pelos senhorios, revelando a humilhação, os ultrajes sofridos pelos caseiros e colonos. Entre estas

instâncias textuais, estabelece-se uma relação de cumplicidade, umas iluminando e completando as informações oferecidas por outras. O conjunto textual remete para referentes extraliterários perfeitamente distintos do discurso ficcional da narrativa, obedecendo este a uma concepção do texto como reflexo do mundo real, mas sempre mantendo a sua autonomia.

A epígrafe “sempre é morto quem do arado há-de viver”, tirada da personagem do lavrador, no *Auto da Barca do Purgatório*, de Gil Vicente, anuncia o tema central da vida sacrificada de quem trabalha a terra. Aparece significativamente colocado entre as “razões da presente edição” e “do contrato de colônia” e testemunha, deste modo, tanto uma consciência histórica como uma consciência cultural (GENETTE 1987: 138) ao prestar homenagem ao grande dramaturgo português de quinhentos, às vítimas do regime da colônia e a todos os anónimos que construíram a Madeira rural.

Interessado em restituir o vivido, graças a um conhecimento directo e indirecto do passado, Horácio Bento usa um exemplar de “contrato de colônia” na sua qualidade de documento histórico e, através dele, sugere a possibilidade de ressuscitar um passado que se foi deteriorando ao longo dos tempos. Pode dizer-se que, ao reproduzir o contrato, o escritor tem a intenção de evocar e de trazer à memória ou ao conhecimento do leitor o que foi esquecido e de reencontrar os homens através dos vestígios que deixaram. Note-se que o método da explicação e da contextualização do referente local (“o problema da colônia”) que consiste em apresentar em preâmbulo, um documento com valor histórico acrescido de uma nota explicativa, não sendo novo, é todavia uma prática frequente nos meios literários periféricos: assim fez Jorge Amado ao anunciar o tema “Capitães de Areia” do romance epónimo com “Cartas à redacção” para combinar uma “linguagem dupla”: o jogo da realidade e da ficção, da reportagem e da efabulação.

Além da áurea de quem assina o prefácio recomendando o romance em causa, a “Carta ao autor” e o “prefácio” de Aquilino Ribeiro apresentam uma configuração epistolar: na “carta”, datada de 02-I-1948, Aquilino aconselha Bento de Gouveia a rever alguns aspectos da redacção; no prefácio, datado de Outubro de 1948, o autor de *A Via Sinuosa* dá conta da sua leitura analítica, tecendo as considerações habituais num texto com estrutura circular a propósito do interesse da mensagem e da escrita, questiona a geografia social da costa norte da ilha que desconhece e realça os dois méritos que, no seu modo de ver, o romance acarreta: o primeiro é por ver nele a ilustração de que “a dor é a primeira personagem do mundo” e o segundo é por verificar que o autor de *Ilhéus* manifesta sincera preocupação com o sofrimento dos humildes. “Por esta sua lealdade com os simples, eu o louvo”, escreve Aquilino a Horácio Bento.

No final do livro *Canga* há um glossário, organizado por ordem alfabética, de madeirensismos lexicais e fonéticos, questionando, deste modo, a recepção desta obra por não constar das edições anteriores. Ciente da especificidade linguística transposta para o romance, o autor achou por bem incluir um glossário de formas e de termos que pertencem à fala dos populares ilhéus disseminados nos diálogos a eles associados. Não deixando a escrita bentiana de se organizar a partir da língua materna padrão, procura responder à exigência de legibilidade do texto literário na cultural nacional. Essas formas escondem uma recuperação da herança linguística, uma marca identitária, uma origem histórica que remete para o tempo do povoamento da ilha. O glossário privilegia o campo semântico e social do meio rural: a alimentação, a pronúncia dos camponeses, os usos e costumes, a tradição; incluem os interesses da vida quotidiana do homem rural madeirense. Note-se que é prática recorrente em obras de autores que espelham ou retratam geoculturas periféricas: assim procederam, por exemplo, o brasileiro José Américo de Almeida, com *A Bagaceira*, os angolanos José Luandino Vieira e Pepetela,

em muitos dos seus livros, com expressões em quimbundo e vocábulos do universo angolano traduzidos ou explicados, e o haitiano René Depestre com *Hadriana dans tous mes rêves*, em que define algumas expressões crioulas e outras referências de teor religioso e cultural ligado à vivência do “vaudou”. Esta estratégia tem o mérito de afirmar e divulgar imaginários de regiões do mundo que os grandes centros económicos e culturais desconhecem ou até desprezam.

No conjunto, a organização paratextual (prefácios, notas, dedicatória, epígrafe e glossário) do romance desvela uma grande cumplicidade dialógica entre os seus elementos, testemunhando uma grande consciência cultural e sensibilidade linguística e sempre o empenho em caracterizar o espaço de enunciação do romance. A insistência sobre a memória dá ao enunciador um estatuto particular: ele é ao mesmo tempo um indivíduo e o símbolo de uma cultura (MOURA 1999: 111). O método da explicação e da contextualização do referente autóctone, quer através das notas de pé de página, quer através das outras técnicas referidas, articulam uma autêntica “dupla linguagem” a que já nos referimos. Assim, o paratexto abre caminho para a elaboração de reflexões teóricas numa perspectiva da globalização, feitas a partir do *locus enunciationis*.

Olhando agora para o corpo do texto da narrativa de ficção, importa notar que, no que diz respeito ao acrescento dos dois capítulos ditos censurados devidamente assinalados por via de caracteres grifos, uma leitura atenta dos mesmos pode levar a questionar os critérios que os censores seguiram ao mandar retirar estes dois capítulos. Na verdade, o conteúdo não nos parece mais ousado, do ponto de vista da ideologia do Estado Novo, que outros passos da obra que passaram no crivo. De tudo o que pudemos constatar, fica a ideia de que interessava mais à censura cortar o que se relacionava com o “sistema” ou com os mandatários do mesmo, do que impedir que fosse devassada a vida do colono e família. Em todo o caso parece-nos que o recurso ao itálico foi decisão

instigada pelo momento histórico-político em que a obra foi reeditada. Hoje não faria sentido destacar estes dois capítulos dos restantes porque só constituiria um ruído que em nada favorece a leitura da obra, sobrevalorizando-os em detrimento de capítulos até mais significativos, quer a nível da acção, quer a nível do valor simbólico.

De tudo o que ficou dito neste capítulo, as sucessivas reescritas a que Horácio Bento submeteu este romance parecem indicar que este é o romance que mais o perseguiu, que mais o habitou, a ponto de fazer dele um reescritor, situação única na sua vida de romancista. O caso que acabámos de descrever tem alguns pontos de contacto com outro fenómeno literário, o das várias versões de *Húmus* de Raul Brandão, estudado por Maria João Reynaud, em *Metamorfoses da Escrita*. Com ela diremos:

Se a terceira versão representa a última vontade do Autor e nos surge como o resultado de uma transformação profunda, a descontinuidade do discurso permite deixar em aberto a possibilidade de metamorfose que é inerente a toda a obra e, com ela, uma significação virtual. É como se o Autor quisesse subtilmente acentuar uma concepção de obra cujo sentido não tem que ser definitivo, podendo variar ao longo do tempo e ir-se refazendo na leitura, em função de nova contextualização. (REYNAUD 2000: 254)

Estando cada uma das campanhas de manipulação do texto ligadas à fase de revisão, não se deve aqui entender a noção de reescrita como uma simples etapa de processo global de composição, mas sim como uma transcrição modificada de um texto produzido, motivada por novo contexto e nova intencionalidade.

## 2. TRANSCODIFICAÇÃO DA NARRATIVA: PROJECTOS DE ADAPTAÇÃO PARA TEATRO RADIOFÓNICO E PARA ÓPERA

Lorsqu'une histoire se prête aux métamorphoses,  
c'est qu'elle est puissante.

Alessandro Baricco<sup>232</sup>

Vale a pena lembrar que as adaptações e as traduções foram consideradas por muitos intelectuais, ao longo da História da Literatura ocidental, como subprodutos culturais, que pouco prestigiavam os seus obreiros. Todavia, a tradução começou a ser encarada de forma diferente no século XX, quando se tomou consciência da importância do seu papel nos intercâmbios culturais e passou a ser vista como uma arte criativa na qual personalidades literárias se ensaiaram com sucesso. Além disso, o advento das novas indústrias de entretenimento, ligadas à cultura de *mass media*, ou seja, a uma arte popular, baseada numa *praxis* do concreto, veio consagrar um novo campo de pesquisa no âmbito dos estudos culturais, dada a sua problemática que implica uma gestão de vários recursos, técnicos, financeiros e humanos, e dado o seu impacto socioeconómico na sociedade.

Por isso, os críticos deixaram de se interrogar sobre a legitimidade de um estudo acerca de uma obra literária e das suas adaptações para novos formatos de representação. Os elos são mais do que evidentes: os conceitos e as hipóteses, os conteúdos e as formas expressas por cada qual influenciam-se, interpenetram-se, enriquecem-se. Na verdade, o que afinal muda na narrativa parece ser “apenas” o modo da interpretação e o suporte que os distingue.

Nesta perspectiva, importa observar a problemática da transversalidade da obra literária: o romance (para ler) pode transformar-se em teatro radiofónico (para ouvir) ou

---

<sup>232</sup> Alessandro BARRICO, “Baricco chante aussi”, *Lire*, nº 315, mai 2003, p. 22.

em cinema ou em ópera (ambos para ver e ouvir). Livres ou coladas ao original, as adaptações de *Canga*, de Horácio Bento de Gouveia, funcionam como um hipertexto, de acordo com a terminologia de Gérard Genette (v. *Palimpsestes*), no sentido em que constituem um prolongamento, uma extensão, uma reformulação ou uma reatualização da obra. Entendemos aqui por adaptação o processo que remonta à situação de enunciação e adapta a mensagem por meio de uma equivalência para outro género literário ou para outra linguagem artística como, por exemplo, hoje em dia, a passagem de uma obra literária para o cinema. Roman Jakobson (1986: 79) situa este processo no campo da tradução intersemiótica.

Na adaptação teatral, as convenções dramáticas obrigam a um reajustamento do texto a nível peritextual, porque não pode, por essência, contemplar todas as condições de enunciação. Com efeito, a transformação do romance em sinopse resulta da apropriação do enredo, da simplificação dos elementos narrativos, da introdução de elementos que ajudam a construir um território do imaginário com bases estáveis e conhecidas da maioria do público a que se destinam. Se olharmos para a substância das adaptações, relativamente ao quadro referencial, às personagens e às cenas ou sequências, podemos reter, dessa análise, várias constatações interessantes.

Em primeiro lugar, a intriga é consideravelmente simplificada. O “adaptador” retém os momentos cruciais da acção e abandonam as partes descritivas e/ou líricas, de modo a obter uma versão resumida da narrativa. No original, as sequências narrativas são mais desenvolvidas e há um maior número de personagens (por exemplo, o grupo social dos colonos é bem maior no romance). À variedade de lugares do enredo patente no original, contrapõe-se a unidade de lugar, concentrando a acção na Madeira, em particular, na aldeia da Ponta Delgada. Por conseguinte, desaparecem as sequências narrativas referentes à vida de Manuel ocorridas em Lisboa (com excepção de duas

breves cenas num café lisboeta, no folhetim de Judite Navarro). As adaptações situam a acção num espaço que se quer, simultaneamente, realista e simbólico.

Em segundo lugar, o tratamento a que as personagens são submetidas torna-as pouco ou nada ambíguas, com um comportamento previsível. Cada personagem é, ao mesmo tempo, individualizado e representativo de um tipo humano facilmente identificado (jovial ou melancólico, urbano ou rude, digno ou indigno) que vai potenciar o jogo das atracções e das oposições na lógica da acção. Se, por exemplo, confrontarmos a caracterização de Manuel Esmeraldo no original e na adaptação para o teatro radiofónico, verificamos que, no romance, a construção do protagonista avança num modo alusivo e latente, ao passo que, no folhetim, Manuel surge de imediato como uma personalidade fora do comum: é determinado, generoso, romântico e humano. Naturalmente, as suas inclinações e o seu estatuto social vão colocá-lo em situação de poder aproximar-se de Cristina, a figura feminina que, à partida, parece em tudo corresponder-lhe.

Em terceiro lugar, verifica-se que as didascálias reproduzem elementos descritivos dos lugares onde decorre a acção, mas somente aqueles que se compaginam com as convenções e técnicas do folhetim radiofónico e/ou da arte cénica. O problema do tempo obriga a gerir de forma diferente os pormenores da descrição. A alteração do ponto de vista na narrativa muda, por vezes, a ordem e o conteúdo das didascálias relativamente ao conteúdo da descrição romanesca.

Em quarto lugar, um estudo do pormenor faz ressaltar a diferença do ponto de vista no desenrolar da narrativa: no romance, grande parte da narrativa é mediatizada pelo narrador, mercê da sua univocidade que controla<sup>233</sup> o enquadramento dos enunciados e a distribuição, o mais das vezes, homogénea das falas das personagens.

---

<sup>233</sup> Note-se que a supressão deste controlo caracteriza, aliás, a modernidade romanesca; lembremo-nos do romance *Faux monnayeurs* de André Gide ou das grandes obras de Faulkner ou de Dostoievski.



Nos textos de tipo dialogal são as indicações cénicas que vêm assegurar a função que, na arte romanesca, incumbe ao narrador. Nas adaptações teatralizadas, tudo é revelado ao público através da fala das personagens que interagem nos diálogos. Reproduzir os “palpites interiores” de algumas personagens é quase impossível nas adaptações: fazer disso um elemento do diálogo seria estranho, embora haja a possibilidade de introduzir no campo da percepção do público elementos simbólicos (sonoros, em todas as adaptações, e/ou visuais, no caso da ópera) que traduzam esse movimento interior, como, por exemplo, uma melodia ampla e insinuante a sugerir um sentimento amoroso. Nas adaptações de *Canga* para o texto dramático, tudo tenderá para ser exteriorizado, não somente através da fala, mas também através, por exemplo, da entoação da voz (suavidade ou dramatismo) no folhetim radiofónico ou da pantomima e do jogo cénico dos actores em palco.

Por fim, convém referir a importância da sonoplastia e da música. Os rumores são de uma importância primordial e devem ser tratados de uma maneira realista (efeito do real), porque, ao criar ambientes, parte da informação relativa aos quadros de acção passa por eles (poder sugestivo). A música pode também revestir uma função narrativa e/ou simbólica. Na montagem da banda sonora para a realização do projecto, são vários os motivos que determinam a utilização da música: situar a acção num determinado espaço geográfico e sociocultural; apresentar um dos protagonistas; anunciar a tensão dramática de uma cena importante; sublinhar um sentido que o diálogo formula; engendrar, retomando, por exemplo, uma melodia popular, uma cumplicidade directa entre o produtor e o público; constituir um eco poético através de uma melodia; estabelecer um eco narrativo, aproximando sequências distantes no desenrolar cronológico do drama por via de um mesmo tema musical (técnica do *leitmotiv*).

Regra geral, o conjunto tende a uma forte concentração da intriga e para uma significativa redução de elementos constitutivos dos quadros de acção. A transmissão da narrativa é toda ela assumida pelos diálogos que não somente se devem apresentar como conversas verosímeis entre interlocutores, mas também organizarem-se de modo a mediatizar a narrativa junto do público.

Note-se, ainda, que os “adaptadores” procuram conferir à narrativa uma visão de conjunto harmonizada, passível de se impor ao público com a evidência da vida como ela é. Se a primeira intenção do autor de uma adaptação é recontar uma história já conhecida, a verdade é que, ao subtrair e ao alterar pontos, procura investir mais no estereótipo, na emoção e na sua idealização a fim de tornar a história mais dinâmica, intensa e de fácil interpretação.

## **2.1. Apropriação**

As géneses das obras em análise, o romance e as suas adaptações, opõem-se singularmente pelo facto de o romance ser *a fonte* dos guiões e de nada dever a um “modelo” narrativo. A adaptação é como uma imagem refractária da obra escolhida: projecta a mesma identidade, mas com várias distorções.

As adaptações do romance de Bento de Gouveia desviam-se do original, porque operam nele uma manipulação, logo, uma transformação. Respeitam, no essencial, o seu esquema narrativo, mas tomam para com ele algumas liberdades significativas: substituem papéis, redistribuem os protagonismos, criam novas personagens. O folhetim radiofónico de Judite Navarro centra a narrativa na figura de Manuel Esmeraldo, sem deixar de dar conta da vida dos colonos; o *libretto* segue, em particular, a vida de duas famílias de camponeses, os Garipos e os Péleas. No folhetim mantém-se a oposição do Campo e da Cidade; no *libretto*, apenas o meio rural é retratado. O folhetim radiofónico

reforça o bom-humor; o *libretto* frisa o *pathos* e o dramático. Estas modificações explicam-se, em parte, por razões tanto de ordem técnica como de ordem ideológica, ou seja, pela preocupação dos autores das adaptações em se aproximarem do público visado, procurando responder ao seu provável horizonte de expectativa a que o novo suporte da narrativa obriga.

## 2.2. Para ouvir: as adaptações para o teatro radiofónico

A matéria do folhetim radiofónico é feita de músicas, rumores e palavras, que se inscrevem numa rede de significações com força sugestiva. Lembra Eduardo Street, em *O Teatro Invisível*, que “os programas eram ouvidos, saboreados em silêncio como um digestivo” (STREET 2006: no texto da contracapa), pois a rádio, tal como foi e tal como continua a ser, é, fundamentalmente, um *media* popular.

A primeira obra de ficção adaptada para o teatro radiofónico na Emissora Nacional terá sido *As Pupilas do Sr. Reitor* de Júlio Dinis, em 1950. O sucesso foi tal que passou a constituir um marco, um modelo que originou uma tradição cultural, que determinou uma *praxis* com técnicas e regras aplicadas por sistema. Lê-se, ainda, num artigo intitulado “Que pretendem «os romances radiofónicos?»<sup>234</sup>, publicado em 1971 na imprensa regional, que

A sua audição é enorme e encontra maior número de adeptos precisamente nas camadas economicamente mais desfavorecidas e culturalmente menos preparadas. / O conteúdo destes «romances radiofónicos» difere um pouco, em vários pormenores, de estação para estação. Enquanto na Emissora Nacional os «romances» são mais «suaves» do ponto de vista emocional e mais dedicados à exaltação das «virtudes excelsas» de fidalgos e endinheirados, nas outras estações (Rádio Clube Português, por exemplo), o teor emocional e de *suspense* é mais elevado e o sentimento amoroso, existente em todo o tipo de «romances», reveste-se, neste último caso, de carácter mais «leviano». / Num aspecto, porém, tudo é idêntico: o ponto final desses «folhetins» radiofónicos. Tudo acaba da melhor das formas: o amor, o bem, a *razão* vencem sempre. / A sua transmissão quase quotidiana consegue fazer interessar vivamente os ouvintes pelo

---

<sup>234</sup> Cf. H.S., “Que pretendem os «romances radiofónicos?»”, *Comércio do Funchal*, Funchal, 14-II-1971, p. 12.

desenrolar dos episódios, levando-os ao ponto de discutir, acesamente, o comportamento deste ou daquele personagem, as suas reacções, os lances da intriga — como se se tratassem de elementos da sua própria vida. / Por outro lado, tais «romances» conseguem também fazer acreditar o público ouvinte na «bondade», na «generosidade» das classes possidentes, no «destino» fatal dos desfavorecidos, condenado a transmitir-se de geração em geração, se não houver uma «alma caridosa» que os ajude na ascensão e libertação, no final feliz de todos os idílios amorosos...

Não será, por isso, de admirar que a adaptação do romance *Canga* tenha herdado algo dessa tradição e da configuração acima esboçada. Contudo, propor, nos anos 1978-1979, um texto de Bento de Gouveia a ouvintes muito numerosos foi tarefa de uma geração cuja vocação era não apenas entreter, divertir, como também sugerir pontos de reflexão sobre os problemas de uma paisagem social do país.

### **2.2.1. O primeiro projecto de folhetim radiofónico (Dez. 1978)**

Esta adaptação de *Canga* terá sido preparada pelo jornalista madeirense, Juvenal Xavier, a quem coube recortar as cenas mais significativas. O trabalho da adaptação estava destinado à conhecida escritora Odete Saint-Maurice<sup>235</sup> (1918-1993), da Radiodifusão Portuguesa, mas acabou por ser a escritora Judite Navarro (1918-1987) a concretizá-la. Judite Navarro foi a romancista que, segundo António José Saraiva e Óscar Lopes, em *História da Literatura Portuguesa*, marcou “o início do mais recente e melhor surto do romance feminino” em Portugal, havendo nele “uma profunda simpatia pelas pessoas simples de ao pé da porta, brancos ou negros moçambicanos” (SARAIVA e LOPES 16ª ed.: 1076). Foi, igualmente, uma “excelente escritora da rádio”, no dizer de Eduardo Street, uma “adaptadora que marcou forte presença na Emissora Nacional”, rebaptizada, depois do 25 de Abril, Radiodifusão Portuguesa. Eduardo Street descreve-a

---

<sup>235</sup> A título de curiosidade, vale a pena lembrar que a primeira telenovela de produção nacional (RTP), intitulada *Vila Faia* e estreada a 10 de Maio de 1982, partiu de uma ideia original de Odete Saint-Maurice, com adaptação e diálogos de Francisco Nicholson e de João Alves da Costa, então jornalista de *A Bola*. O enredo girava à volta de uma família da classe alta, os Vila, proprietária de uma empresa vinícola (V. “Cenas de novela”, por Rosa RUELA, *Visão*, nº 740, 10 de Maio de 2007, p. 126).

como sendo “suave na descrição das cenas, simples como os seus personagens” e nota que “as suas adaptações, simplificando as cenas, procuravam uma linguagem actualizada, acessível” (STREET 2006: 148).

### **2.2.2. Descrição material da adaptação e diálogos por Judite Navarro**

O texto da adaptação de *Canga* está completo, embora falte a palavra “fim” no remate. No vigésimo quarto episódio, vem a indicação: “último episódio” e os diálogos parecem estar concluídos. No entanto, trata-se de uma adaptação “quase” acabada, porque deve faltar os parágrafos finais a serem lidos pelo “apresentador”, cuja menção consta do elenco dos intervenientes do referido episódio e a quem não é dada ainda a palavra no documento tal como se encontra.

Como podemos verificar na ficha técnica que ficou por preencher, a realização não chegou a ser iniciada. Não foram designados os “intérpretes”, não houve “captação e registo de som”, nem tampouco “sonorização e montagem”. De acordo com o carimbo na página de rosto que indica as três fases do processo da produção e realização do folhetim, a saber, o texto dramático, a gravação e a emissão, apenas a primeira fase foi concluída com a entrega da adaptação do romance *Canga* de Horácio Bento de Gouveia pela escritora e guionista Judite Navarro.

O certo é que deu entrada nos “serviços criativos” da RDP o folhetim *Canga* sob o registo de “programa nº 609” a 13-XII-1978. Fez-se o guião mas não se chegou à realização, como comprovado pelo carimbo em que duas zonas reservadas para as etapas do processo ficaram em branco.

Chegou-nos recentemente a notícia de um segundo projecto de folhetim radiofónico (Março 2007), quase trinta anos depois do primeiro. O folhetim está a ser adaptado pelo professor Carlos Cabral que tem trabalhado para a Rádio Nacional, na

área do teatro radiofónico. Segundo Eduardo Luiz, director artístico do Teatro Experimental do Funchal (T.E.F.), encontravam-se já gravados, a 12-III-2007, três episódios. Estava previsto o folhetim ir para o ar a partir do dia 16 de Março no programa “Bastidores” da Antena 1 (sexta-feira, 15h00).

Dada a distância que os separa, seria muito interessante confrontar essas duas adaptações para ver que leituras fazem do original e como nelas se inscrevem as preocupações e as ideologias da época a que pertencem, respectivamente. Todavia, os prazos inerentes à elaboração de um trabalho desta natureza, impedem-nos de levar a cabo esse estudo comparativo, projecto que, certamente, retomaremos, numa próxima oportunidade.

### **2.2.3. A adaptação de *Canga* para o folhetim radiofónico por Judite Navarro**

A sinopse que Judite Navarro tirou do romance *Canga* devia conformar-se a uma estrutura apoiada num mecanismo tradicional, que tomava em linha de conta o formato comercial, a importância da montagem técnica, o diálogo convencional, a dicção e a interpretação dos actores.

Do ponto de vista da técnica da escrita, a narrativa é toda ela transferida para o diálogo, a exemplo do que sucede com o trecho do monólogo interior do Padre Casimiro, patente no original, transformado num diálogo entre ele e Manuel, no quinto episódio da adaptação.

Para o público poder seguir a conversa e captar a situação sem grande esforço, a cena raramente junta mais de três interlocutores. Como o diálogo pressupõe encontros e convívios, muitas cenas desenrolam-se em torno de uma mesa, seja numa “venda” ou num café, seja numa sala de jantar ou num salão de baile – situação ideal para confraternizar – e é tecnicamente fácil recriar o ambiente sonoro que lhe está associado

(o tilintar da louça e dos talheres, o líquido a correr no copo, o rumor de vozes). O retrato das personagens é sugerida quer através da voz e da fala que cada qual produz, quer através da apreciação que uma personagem é levada a fazer oralmente acerca de outra (por exemplo, uma apreciação do tipo: “é mesmo bonita!”). O par, Maria e Mendes, funciona como o contraponto do par, Manuel e Cristina.

Judite Navarro investe no veio narrativo que tem como personagem principal Manuel Esmeraldo. A caracterização de Manuel, associado ao seu espaço social, levaria o público (ou seja, o então “estimado ouvinte”) a relacionar o protagonista com o *topoi* do morgado, porque pertence a burguesia rural, foi criado por uma criada velha e vive numa casa abastada em que se realizam jantares e serões com o padre Casimiro. Como todo o herói que se preze, Manuel tem uma personalidade extraordinária. As suas qualidades físicas e morais fazem dele o centro das atenções. Manuel gosta de partilhar o farnel com os camponeses e de lhes pagar um copo na “venda”; não tem “maus vícios” porque recusa várias vezes o cigarro oferecido. Manuel é volúvel, do ponto de vista sentimental, o que combina com a tradição romântica portuguesa. Manuel é bem-falante, quer instruir-se e tirar um curso, porque tem uma missão: extinguir o regime de colônia para pôr fim às desumanas condições de vida dos colonos.

A adaptação inscreve-se no regionalismo idealista, no naturalismo rural a Júlio Dinis ou Trindade Coelho. Destaca os elementos de carácter tradicional, típico, folclórico (a música, a paisagem deslumbrante, a qualidade dos bordados, a poncha, o doce de maracujá). Verifica-se o reforço de um naturalismo piedoso e de um moralismo pequeno-burguês de que o próprio romance não é, por vezes, isento. O folhetim é assim adoçado, recuperando motivos e atmosferas do romance burguês do século XIX: aldeia bonita; sociedade patriarcal; bucolismo de bom-tom; a família Esmeraldo, exemplo de harmonia e de bons modos; a velha criada que criou Manuel; o padre bonacheirão,

simpático e bom conversador; Ângela, a visita da casa dos Esmeraldos, boa amiga e sempre alegre; João dos Lameiros, o amigo camponês de Manuel. Nas inovações relativamente ao original, Cristina toca piano na Ponta Delgada para a Ângela; o pai e a mãe de Manuel desempenham um papel significativo que não têm em *Canga*. Judite Navarro suaviza as situações mais dramáticas (a revolta do povo da Boaventura) e apaga as cenas potencialmente mais chocantes. A “adaptadora” parece insistir em temas como o progresso e a concorrência comercial (episódio 2, p. 6) que deviam, então, estar na ordem do dia.

Ainda assim, registamos algumas substituições que apagam a realidade insular. No decorrer dos episódios, José da Levada troca, inadvertidamente, o nome para José da Lousada (5º episódio, p. 8), o Francisco das Vacas passa aqui a chamar-se Chico das Vacas; desaparece, por exemplo, o uso do pronome sujeito “si”, característico de certo falar popular regional; o “violão” e o “pandeiro” tiram o lugar ao “rajão”, ao “machete” e ao “brinquinho” (adaptação dos instrumentos em função do universo referencial do público continental).

A funcionar como a tradicional cena de exposição, um tema musical da ilha da Madeira é posto a tocar. O “Apresentador” abre e fecha o folhetim (prólogo e epílogo).

O grau de importância de cada personagem pode ser definido pelo número de vezes em que participa nos vinte e quatro episódios. Na galeria das personagens que, de seguida, passamos a listar, vem assinalada, entre parênteses curvos a caracterização sumária de algumas figuras proposta por Judite Navarro e entre parênteses rectos as presenças respectivas na economia do folhetim:

Manuel Esmeraldo [18 episódios]; Garipo [9]; Joana Garipo [9]; João dos Lameiros [9]; Miséria [9]; Francisco Pélea (meia-idade) [9]; Emília Pélea (mulher do campo, humilde, bondosa) [8]; Padre Casimiro (meia-idade) [8];



Maria Pélea [8]; Cristina (rapariga educada, serena) [7]; José Maria (25 anos, alegre, desinibido) [6]; Luís da Feiteira (meia-idade, duro, autoritário) [6]; Mendes [5]; Ângela (rapariga educada, viva, alegre) [5]; Marta (23 anos, alegre, leviana) [4]; Chico das Vacas [4]; Mãe de Manuel [3]; Catarina (a criada velha da casa dos Esmeraldos) [3]; Perestrelo (o pai de Cristina) [3]; Mafalda Garipo (20 anos, rude, desconfiada) [3]; Ricardo Esmeraldo, pai de Manuel [2]; Custódio Filipe (meia-idade) [2]; Mulher velha [2]; Dr. Januário de Sousa (meia-idade) [2]; Sr.<sup>a</sup> de Sousa (meia-idade) [2]; Jaca (mulher velha) [2]; Estragadinho (camponês, meia-idade) [2]; Carlos (rapaz novo, estudante; Lisboa) [2].

Esta estatística permite verificar que os protagonistas são Manuel Esmeraldo, os Garipos, os Péleas e o Miséria, conforme o romance *Canga*. São, todavia, de notar algumas novidades no elenco: a Mãe de Manuel e Catarina, a criada velha, que vêm como que “corrigir” a quase ausência do agregado familiar do herói no texto original, como forma de destacar a importância do papel da família, de acordo com a ideologia dominante na época. A isso acresce o reforço do tema da amizade sincera representado pelo Padre Casimiro, o José Maria, o João dos Lameiros e a Ângela, visitas habituais da casa dos Esmeraldos ou que o herói procura sempre que a oportunidade se lhe oferece. Deste modo, o papel de Ricardo (o pai de Manuel), do Padre Casimiro, de João Maria e de Ângela, foi redefinido, ganhando maior protagonismo. Embora com um temperamento igualmente vivo e alegre, Ângela revela ter uma psicologia mais complexa no romance, ao deixar transparecer ressentimentos em relação à rival, Cristina. Na adaptação de Judite Navarro, Ângela torna-se uma personagem plana, sempre positiva, bem-disposta, educada, a boa amiga que valoriza as aptidões dos próximos, como revela o episódio vinte e dois, em que salienta a qualidade dos bordados que a Maria faz (e que não consta de *Canga*).

Quanto às personagens que só aparecem uma vez, a maioria consta do romance. Figuras há no folhetim que passam a ter um nome de baptismo que o original não mencionava, como sucede com Raquel, Ricardo e Jorge, os amigos que Cristina convidou para a festa que dá em casa (episódio XII). Há também novas criaturas, como o “rapaz carregador” que aparece no desembarque de Manuel Esmeraldo no Porto do Funchal, numa cena que não consta do original. Por comodidade de leitura, podemos distinguir as personagens que pertencem ao meio urbano daquelas que vivem em meio rural.

Do primeiro grupo, temos Helena (rapariga estouvada, estudante; Lisboa), Rapaz carregador, Patroa de uma casa de prostituição (50 anos, untuosa, artificial; Funchal), Jorge (rapaz novo, alegre, estouvado), Raquel (rapariga alegre), Ricardo (rapaz ponderado), Sr.<sup>a</sup> Perestrelo, Leonor Brazão (mulher nova, afectada), Manuela Reis (mulher nova, leviana), Criadita (18 anos).

No segundo grupo, inserem-se as personagens que vivem na costa norte da ilha. Há aqueles que se apresentam individualizados como Angica (mulher velha, do campo), Calçada (sapateiro, meia-idade), Macho, Sargento (de meia idade), Rosa, Carlota (velha taberneira), Carriça (homem rude, do campo), Afonso (cabouqueiro), Josia (filho do Garipo), Alexandre, a mulher do Venâncio, a prima da mulher do Venâncio eo filho do Francisco Pélea (15 anos). Outros constituem tipos humanos anódinos ou entidades anónimas: Rapazito (12 anos), Rapariguinha (14 anos), Rapaz (rural, humilde), Mulher (criada, meia-idade), Mulher refilona (do campo), Mulher, Um homem, Um homem (meia-idade), Homem velho, Outro homem (mais velho), Vozes.

As operações que Judite Navarro efectua são facilmente visíveis quando se faz uma análise comparativa de pormenor, entre o original e a adaptação. Senão vejamos:

**A) Uma cena de *Canga* de Horácio Bento de Gouveia (C, 111-112):**

Ao chegar à Aguagem Alta, nos limites do Passo da Areia, detiveram-se, sentados sobre as pedras do caminho. Avizinhava-se a noite. Lá de cima, a mais de trezentos metros de altitude, despenhava-se uma levada de água que, a meia altura da distância do caminho, se pulverizava e caía como se fora chuvisco persistente.

– Onde vem esta água, Manuel? – perguntou o pai de Cristina.

– Da serra.

– Mas daquela aba para dentro é tudo serra?

– Não. P'ra esquerda fica o lugarejo da terceira Lombada.

– Este carreiro talhado na rocha, onde nos encontramos, é comum a toda a costa norte. Repara, Cristina! Os homens que o abriram limitaram-se quase a cavar uns degraus no basalto mais rijo e não se preocuparam com resguardar o viandante dos precipícios.

– Já era tempo de ser construída uma estrada que beneficiasse estas povoações do Norte – aventou Manuel.

– Com a política dos partidos nada se faz na Madeira para bem de todos. Imagine que deve haver mais de trezentos anos que este caminho foi aberto. Isto se dermos crédito às *Saudades da Terra* de Gaspar Frutuoso, que diz que a fundação da aldeia da Ponta Delgada ascende ao século dezasseis – retrucou o pai de Cristina que, além de professor primário, era espírito curioso no estudo da história insular.

– Quer dizer que estamos muito atrasados e por culpa dos nossos políticos?

– Sim. Mas também lhe digo: a estrada, se é progresso, por sua vez vem devassar estas belas estâncias de repouso e tirar-lhes o encanto. É verdade que o bem geral está acima dos caprichos particulares...

– Vamo-nos embora. Ainda se gasta quase uma hora daqui até casa e confesso-me já cansada, disse a filha do professor.

**B) A cena correspondente no folhetim de Judite Navarro (7º episódio, pp. 3-4):**

(*rumor de levada de água*)

PERESTRELO – Aguagem Alta! Bem bonita esta levada! Onde vem esta água, Manuel?

MANUEL – Da serra.

PERESTRELO – Mas daquela aba para dentro é tudo serra?

MANUEL – Não, senhor Perestrelo; para a esquerda fica o lugarejo da terceira Lombada.

PERESTRELO (*pausadamente*) – Este carreiro, talhado na rocha, onde nos encontramos, é comum a toda a costa norte... Repara, Cristina! Os homens que o fizeram, limitaram-se a cavar uns degraus... sem a preocupação de proteger as pessoas que passam por aqui...

CRISTINA – Não há um resguardo, nem nada... com estes precipícios.

PERESTRELO – Estás a ver a altura?!

CRISTINA – Sim, pai. É uma coisa que assusta.

MANUEL – E já era tempo de construírem uma estrada que beneficiasse estas povoações do Norte...

PERESTRELO – Isso, sim! Com a política dos partidos nada se faz na Madeira para bem de todos!

MANUEL (*brandamente*) – Tem razão, senhor Perestrelo... e esta gente é tão pobre... Sem ajuda nada pode fazer...

CRISTINA – Se fossem donos das terras...

- MANUEL (*meio risonho*) – Sim... se cada um tivesse uma nesga de terra a que pudesse chamar sua... Mas estes não passam de rendeiros... lutam com muitas dificuldades.
- PERESTRELO – Sempre sujeitos às extorsões dos senhorios... que são como sanguessugas.
- CRISTINA – O que me surpreende é a passividade deles...
- MANUEL – Já vem de trás...
- PERESTRELO – Obedecem às leis, evidentemente... a terra pertence aos proprietários... e, está bem de ver... os proprietários aproveitam a situação...
- CRISTINA (*atalhando*) – Explorando os pobres caseiros? Exigindo um tributo anual, seja qual for o resultando da colheita? Eu acho isso, uma barbaridade!
- MANUEL – Ai deles, se não cumprirem o contrato! Nem donos são da casa que foi construída já no tempo dos pais ou dos avós... São benfeitorias que pertencem aos senhorios e que, de um momento para o outro, os podem desapossar delas!
- CRISTINA – Sem lhas pagarem?
- MANUEL – Pagam quando querem, e como querem... Mas que pode um homem fazer, com a família, quando depois de muitos anos de trabalho, de ter amanhado a terra, construído uma casa, etc., é posto na rua, como tem acontecido a tantos?
- PERESTRELO – Emigram! Só ficam os que não podem ir...
- MANUEL – Tenho visto muita coisa...
- CRISTINA – E eu também...
- PERESTRELO – Enfim... o povo que aguenta... (*outro tom*) Olhe para ali, Manuel. Imagine que deve haver mais de 300 anos que aquele caminho foi aberto... se dermos crédito às *Saudades da Terra*, de Gaspar Frutuoso, que diz que a fundação da aldeia de Ponta Delgada ascende ao século dezasseis...
- CRISTINA (*risonha*) – Parece impossível! E a que se deve este atraso? Aos políticos?
- PERESTRELO (*risonho, numa evasiva*) – Sim... e há também outros interesses particulares... Uma estrada seria um grande benefício para esta gente... um progresso... mas, por outro lado, viria tirar o encanto a estes lugares... era devassar estas belas estâncias de repouso...

(*separador*)

No cotejo entre o texto original e a adaptação de Judite Navarro podemos relevar os seguintes aspectos: o texto do folhetim radiofónico sugere o cenário através da sonoplastia, antes da entrada das personagens, ao passo que, no romance, entramos no cenário ao mesmo tempo que elas. Os pormenores da descrição de Agugem Alta no texto original não são retomados na adaptação: o tempo é contado, é preciso ser conciso e é a personagem, Perestrelo, que insinua o quadro descritivo da cena através da apreciação: “bem bonita esta levada!”.

O diálogo do texto adaptado aproveita, em parte, o diálogo do romance. Contudo, há vários cortes e uma banalização da expressão, ou seja, uma substituição do enunciado original por um enunciado mais acessível e corrente de modo a aproximar o enunciado do ouvinte. Este procedimento justifica-se pela razão de que se trata de uma escrita para ser falada, concebida com o intuito de ser apreendida pelo ouvido, de ser dada em situação e, como toda a linguagem verbal, de se inscrever na linearidade orientada do tempo, linearidade essa irreversível em representação. O texto de Judite Navarro tende, deste modo, a apagar o estilo de Horácio Bento. Relativamente a este processo de escrita característico da adaptação para o teatro radiofónico, observa ainda Eduardo Street: “Com a ausência da narração e sem a criação de diálogos inseridos no estilo dos autores, privava-se o ouvinte da carga ideológica, social e cultural do autor e uniformizavam-se as obras” (STREET 2006: 72).

Se muitas réplicas do romance são respeitadas, verificamos, todavia, que a adaptação desvia momentaneamente a conversa para outro assunto: a situação dos colonos. Essa questão, que é o tema central da obra, sai, assim, reforçada, antecipando constatações de que a narração dá conta, posteriormente. Na verdade, as ideias expressas nesse suplemento de conversa correspondem a vários passos narrativos do romance, como o que segue:

A fertilidade do solo por si, sem mais nada, seria condição primária de os camponeses se prenderem aos seus lugarejos com amor indissolúvel [...], se cada um possuíse uma nesga de terra a que pudesse chamar sua, e a legasse por morte à descendência. Assim, a terra pertence a um proprietário e as benfeitorias a muitos caseiros. Ele tem todos os direitos porque a doutrina consuetudinária é letra morta. Ele explora o colono a quem lhe arrenda a terra exigindo um tributo anual as mais das vezes incompatível com a produção.

Emigrar! Emigrar! Cifra-se nestas palavras o maior sonho do colono desditoso. Nunca será dono do torrão em que assentam os alicerces da sua casa, da casa que habitaram os avós ou que comprara ao senhorio, como benfeitoria, para viver.

Emigrar! Emigrar! [...]. Muitas famílias já se libertaram da férrea escravidão partindo para o eldorado dos Brasis. [...] E ficam os Misérias a ruminar a vida inteira o sonho de um Brasil distante, de que ouvem falar em cartas dos parentes, esperança falaz que os acompanha para a sepultura. (sublinhado nosso; C, XIV)

Na adaptação para o teatro radiofónico, a narração deixa de existir (excepto quando é o “apresentador” a falar na abertura e no final), sendo toda ela vertida no diálogo, como texto dramático que é. Por outras palavras, o discurso indirecto transforma-se em discurso directo. Se a vantagem do romance é o de poder fazer a economia do diálogo, subentendendo-o na narração, cabe à adaptação transferir parte do conteúdo da narração para as réplicas das personagens. No formato do teatro radiofónico não são permitidos longos silêncios, nem se pode abandonar a personagem a meio do diálogo; é sempre preciso preencher o silêncio, alinhando algumas banalidades suplementares que o romance, mercê da panóplia de recursos discursivos, consegue evitar, visando o mesmo efeito.

Se é certo que a adaptação desvirtua o estilo do texto bentiano, por via da passagem da língua lida à língua falada realizada por uma voz física, envolta noutras circunstâncias, parece-nos, todavia, que a mensagem do romance *Canga* se encontra nela “vertida”, embora com o claro propósito de entreter e de divertir a audiência.

### **2.3. Para ver e ouvir: as adaptações para o cinema e para a ópera**

Neste ponto, observaremos a informação disponível sobre o projecto do filme (1978), de que a voragem do tempo fez desaparecer o guião, e sobre o projecto de uma adaptação para ópera (1984-85), de que será possível, por dispormos da versão mais adiantada do libreto, fazer uma breve análise.

#### **2.3.1. O projecto do filme**

Em 1978, José Luís Cabrita, produtor e realizador do documentário *Açores-Outono*, avançou com o projecto da adaptação cinematográfica do romance *Canga* de Horácio Bento. O projecto terá sido aprovado pelo então Director de Produção da RTP,

Lisboa, o Sr. Luís de Pina (já falecido). O projecto estava, no dizer de José Luís Cabrita, “planeado ao milímetro” com o guião pronto, ou seja a *story board*, o *script*, o *casting* dos actores e o “reconhecimento de locais” da rodagem já estavam determinados. O *Jornal da Madeira* anunciava na página 4 da sua edição de 6-XII-1978: “O filme *A Canga* arranca – Iniciam-se os ensaios na próxima semana”. Adiantava ainda: “está sendo preparada a música do filme e as duas canções do mesmo, que serão editadas em disco pela firma Valentim de Carvalho”. De acordo com José Luís Cabrita, o filme destinava-se, em primeiro, à televisão, e depois, ao cinema. Contava com os seguintes apoios: o da Rádio Televisão Portuguesa (RTP), o da Câmara Municipal do Funchal e aguardava, para poder avançar, o do Governo Regional que acabou por negar o financiamento do projecto, devido a restrições orçamentais. O realizador diz ter perdido o guião e nos Arquivos da RTP de Lisboa também o não encontraram.

### **2.3.2. A adaptação para uma ópera regional**

Por entre muitas outras iniciativas culturais, o projecto foi anunciado numa conferência de imprensa, que vem relatada no *Jornal da Madeira* (provavelmente, em Julho de 1984<sup>236</sup>), concedida pelo Secretário Regional do Turismo e Cultura, Sr. João Carlos Abreu, que se fazia acompanhar pela então directora da Direcção Regional dos Assuntos Culturais (D.R.A.C.), a escultora, Dr.<sup>a</sup> Manuela Aranha, e pelo director de Serviços, Sr. Félix Pita. O referido diário resume as declarações dos intervenientes, nos seguintes termos:

A obra *Canga*, do romancista madeirense Horácio Bento de Gouveia, falecido há um ano no Funchal, serviu de fonte de inspiração para o projecto de uma ópera que o Maestro Vítor Costa está a escrever, ficando concluída dentro de dois anos. A Secretaria

---

<sup>236</sup> Temos fotocópia da peça jornalística, mas não inclui a data de publicação : à luz do conteúdo da fotocópia, a peça terá sido publicada antes do dia 13 de Julho de 1984.

do Turismo e Cultura “tem toda a ideia de acarinhar o Maestro Victor Costa” – salientou João Carlos Abreu.

Victor Costa, compositor, cantor e maestro, imaginou a encenação do romance *Canga* com a parceria do libretista, Ivo de Freitas, cantor e actor amador. De acordo com o Maestro Victor Costa com quem falámos<sup>237</sup>, o próprio terá solicitado, por essa altura, uma verba de “5 000” contos à então directora da Direcção Regional dos Assuntos Culturais, Dr.<sup>a</sup> Manuela Aranha, para gravar a música da ópera na Alemanha. Apesar do empenhamento que a directora demonstrou na condução do processo para ver o projecto aprovado, com cabimento orçamental, acabou por ser “chumbado” pela Assembleia Regional. Foi-nos relatado por Ivo Freitas, autor do projecto do *libretto*, que a viúva do escritor madeirense, Sr.<sup>a</sup> D. Maria Amélia Bento de Gouveia, secundada pela escritora e jornalista, Maria Mendonça, lhe pediram, na sequência desse impasse, para cessar o trabalho porque não estavam reunidas as condições para o levar a cabo e porque havia a possibilidade de lhe dar nova configuração: o de uma comédia musical. O projecto ficou, assim, pelo caminho, sendo o libreto revisto e concluído no Verão de 2003<sup>238</sup>, a nosso pedido.

Criar um *libretto* a partir de uma obra literária é prática com longa tradição na história da Ópera. Na verdade, muitas das mais famosas óperas do século XIX foram assim criadas. Basta lembrar *Rigoletto*, *La Traviata* e *Falstaff*, de Verdi, ou a *Carmen*, de Bizet. Por isso, não é de estranhar que a ideia surgisse naturalmente, num período histórico em que no meio cultural madeirense, desejoso de maior afirmação, se conjugassem factores passíveis de sustentar um projecto dessa envergadura: um romance de grande impacte social, como o foi, na Madeira, *Canga*, um compositor e

---

<sup>237</sup> Entrevista havida em 7-IV-2003.

<sup>238</sup> Ver o *libretto*, no volume 2, da presente dissertação.



maestro capaz de conduzir a produção musical, actores e cantores e um encenador para formalizar o jogo teatral, e a vontade política para disponibilizar a verba necessária à realização de tal empreendimento. Na verdade, pela altura em que se congeminou o projecto, o público madeirense podia perfeitamente reconhecer um drama com raízes históricas, o do regime agrário da colónia, que remetia para a primeira metade do século XX e que recriava as experiências de vida de uma aldeia isolada na costa norte da ilha da Madeira.

Foi nesse contexto que o Maestro Victor Costa deu início à composição de uma ópera com base no romance *Canga*, para a qual previa uma divisão em dois actos, com seis cenas cada um. Como o projecto foi interrompido, a versão que nos chegou às mãos tem apenas três cenas no Acto II.

O projecto consistia num drama popular com base no tema de “amores traídos”, um pouco à maneira do drama lírico em um acto e dois quadros do compositor italiano Pietro Mascagni, intitulado *Cavalleria Rusticana* (1890). Convém notar que esta obra, que serviu de referência, se enquadra no *verismo*, ou seja, no chamado “realismo musical”, corrente que teve a sua maior expressão em Itália e em França. Nele se fundem elementos tipicamente românticos, a violência dramática, a exaltação passional, mas também temas característicos da esfera do realismo, como os quadros sociais e o quotidiano, o logro e o desengano. Essa estética apresenta, ainda, novidades a nível da escrita, designadamente, a técnica do *leitmotiv*.

São estes os elementos estéticos dominantes que, em grande parte, reencontramos no projecto de ópera em análise. Existem traços do gosto romântico como a procura do pitoresco, da cor local, do folclore madeirense, com duas cenas em

que se recria o tradicional “charamba”<sup>239</sup>. Notámos, igualmente, a expressão directa das emoções e das paixões, nomeadamente através da repetição de enunciados que reforçam a ideia do perdão, no sentido católico do termo.

Assim, como acontece na narrativa de ficção original, o libreto caracteriza-se pelo lirismo romântico feito de contrastes, na encenação e nas atitudes das personagens: à luz e à festa sucedem o escuro e a tristeza, à paixão e ao entusiasmo sucedem a nostalgia e a melancolia, à exuberância sucede o intimismo e o recolhimento.

À semelhança da escrita de Horácio Bento, os autores do projecto procuraram apresentar ao espectador o meio rural, retratado tal como era, através de um estudo do comportamento do ser humano contemporâneo como ser individual e como ser social.

Neste sentido, recuperam o realismo social em que a obra original se inscreve, ao observar o dia-a-dia dos protagonistas, ao ver e analisar indivíduos em circunstâncias triviais das suas existências, quer nos seus lazeres, quer nos seus afazeres.

O enredo serve para encenar “duelos” que opõe o moralmente aceitável e o inaceitável, os fortes e os fracos, a dignidade e a arrogância, a fé e a impunidade, o funesto e o grotesco. A Ópera é, como lembrou o Maestro Victor Costa, o género dramático que melhor trata do destino, da fatalidade e dos dilemas morais.

### **2.3.3. Reorientação**

Do ponto de vista da composição musical, o Maestro disse-nos que concebia o espectáculo com duas aberturas musicais: uma “abertura grande”, no início, e uma “abertura média”, no Acto II. Relativamente à estrutura da obra, previa duetos, árias, conjuntos diversos de solistas (por ex. quartetos), coro a só e coro com solista, bem

---

<sup>239</sup> Na Madeira, o charamba é a forma tradicional de cantar ao desafio entre dois ou mais intérpretes, com acompanhamento de instrumentos de corda, especialmente a viola de arame.

como diálogos falados. O Maestro mostrou-nos algumas partituras autógrafas, que dão conta de composições que incorporam silêncios, crescendos, rupturas de ritmo e mudanças de tonalidade. No entanto, como a composição musical permanece inacabada e inédita, não é possível comentar um importantíssimo aspecto de um projecto artístico desta natureza: a força da música e das vozes.

Convém lembrar que, na ópera, a performance privilegia a voz e que a música sublinha as palavras, sustém o cântico. Além disso, a distribuição dos papéis obedece, em particular na ópera italiana do século XIX, à seguinte convenção: as personagens femininas principais são sopranos ou meio-sopranos; o protagonista é tenor; o vilão, barítono; as vozes de contralto e baixo dificilmente são protagonistas; em geral, trata-se de comprimários (papéis secundários).

Quanto ao trabalho de escrita do *libretto*, Ivo de Freitas frisou que manter uma língua popular, com pronúncia madeirense, era, para ele, uma evidência, por estar intimamente ligado à matéria do enredo e ao espírito da obra.

Para potenciar os elementos narrativos e compensar a inevitável redução da intriga, o libretista, em consonância com o compositor, teve que imprimir algumas mudanças, de modo a tornar os referidos elementos mais espectaculares e emocionantes.

Dos dois veios narrativos do romance, a saber, a vida dos colonos e o percurso de Manuel Esmeraldo, o *libretto* retoma apenas a vida dos colonos (o tema mais dramático da obra); do texto original, extrai algumas cenas e diálogos marcantes, troca personagens em algumas situações recriadas por força da economia de meios, condensa e resume algumas passagens; inova alguns aspectos para respeitar a linguagem e a tradição da arte cénica da ópera. Relativamente ao romance *Canga*, personagens há que desaparecem, outras passam a desempenhar um papel de maior ou de menor relevo,

consoante o novo quadro de acção. Surgem, finalmente, novas entidades, como a Sombra e o Coro.

A narrativa *do libretto* tem cortes e omissões significativas relativamente ao texto original. Por exemplo, todos os episódios que ocorrem em meio urbano são afastados. Como nota Dominique Pavesi: “L’action des livrets se ramène en effet généralement à une situation dramatique simple, les personnages principaux s’intègrent à un schéma actanciel sommaire” (PAVESI 1987 : 81). O texto em análise procura ilustrar situações de “amores traídos”, quer na sua vertente de amor filial, quer na sua vertente de amor sensual, bem como cenas de compaixão e de fé num futuro melhor e mais justo.

Está patente nestas alterações o gosto de uma época. De facto, a característica principal do projecto de Ópera do Maestro Victor Costa e do libretista Ivo Freitas é a encenação dos amores de camponeses, de um drama social, do folclore regional e da fé católica com o intuito de agradar à sensibilidade dominante, de reforçar a ideologia das principais instituições da ilha, de congregar as diferentes classes sociais da Madeira em torno de um espectáculo procurado, habitualmente, pelas elites. Com efeito, como afirma René Jullian, em *Le mouvement des arts du romantisme au symbolisme*: “Le spectacle est à la fois divertissement et rite social” (JULLIAN 1979: 65).

O *libretto* tem dois actos e um reduzido número de cenas. O fio condutor da trama é a história da família de colonos, António e Joana Garipo, e sua filha, Mafalda. Paralelamente, ocorrem cenas que representam a relação tensa entre os colonos e os senhorios, bem como a história de Maria, filha do Pélea, que é atraída pelo Mendes, um sedutor compulsivo.

O libreto prevê a presença de doze actores, nos papéis principais, e o coro: António e Joana Garipo (casal de colonos), Mafalda Garipo (filha), Pélea (colono),

Custódio Filipe (senhorio e dono de um engenho), Luís da Feiteira (senhorio, dono de fazendas), Mendes (trabalhador), Maria (filha do Pélea), Manuel Esmeraldo (filho rico), Venâncio (camponês), Inchado (camponês), a Sombra (o narrador) e o Coro.

Tirando a personagem, a Sombra, dada como baixo ou barítono, as outras personagens não têm qualquer tipo de indicação relativamente ao registo de voz. Do elenco de cantores fazem parte: o Manuel Esmeraldo, o Mendes, o António Garipo, a Sombra e o Coro (a consciência pública, a voz do senso comum). Verifica-se que o protagonismo recai apenas em vozes masculinas. Entra também em cena um “bailinho”, com romeiros, tropeiros e tradicionais instrumentos de música.

Das várias indicações cénicas contidas nas didascálias, é de sublinhar o desenho das luzes na encenação: diálogos falados e momentos festivos decorrem na luz; é de supor que jogos de luz combinem com a intensidade emocional que os trechos cantados pretendam criar. O escuro momentâneo faz de separador entre as cenas.

Logo na Abertura, o cenário principal prevê, como pano de fundo, a igreja da Ponta Delgada.

No Acto I, os episódios sucedem-se num engenho onde se pesam as canas-de-açúcar (Cena I); perto da igreja, onde se canta e tocam gaitas (Cena II); em ambiente rural (Cena III e Cena IV); no terreiro da casa do António Garipo (Cena V); na vindima e no lagar (Cena VI).

No Acto II, passa-se de um ambiente de arraial em frente da igreja (Cena I) para dentro da casa de António e Joana Garipo, em que estão os dois sentados à lareira, com chuva e trovoada lá fora (Cena II). Na última cena, juntam-se os senhorios e os colonos, provavelmente, no adro da igreja (Cena III). No final, todos os actores entram em cena e canta-se novamente “É sempre Abril”. É crível que este título contenha uma alusão ao 25 de Abril de 1974. É, de facto, a data que assinala a passagem de um regime ditatorial

para o de uma democracia que, por sua vez, permitiu a instauração da Região Autónoma da Madeira, com um presidente, um governo e uma assembleia de deputados, e a supressão definitiva do regime de colónia, em 1976. “Abril” apresenta-se, assim, como sinónimo de renovação, afirmação e maior justiça social.

Numa apreciação global, encontramos muito reduzida a caracterização das personagens, excepto talvez no caso de António Garipo, que acaba por ser a figura central. Fragilizado e dominado pela fatalidade a que a sua condição de colono o condena, mantém-se, no essencial, dentro do perfil traçado por Bento de Gouveia. É particularmente sentido o seu primeiro desabafo (cantado), para si próprio. É ele que vai protagonizar os lances dramáticos de maior importância.

Uma primeira leitura do libreto deixa-nos a ideia de que os autores estavam a escrever partindo do princípio de que o público conhecia suficientemente o enredo para acompanhar um texto que suprimisse pormenores. Isso acontece tanto em relação às personagens como à acção.

No primeiro caso, temos uma clara redução do papel de Manuel Esmeraldo, sobre o qual pouco se diz acerca dos seus interesses precoces e preocupações que a situação dos colonos lhe sugerem. Na sua primeira aparição em cena, apresenta-se cantando as quadras abaixo transcritas, que não correspondem com o perfil da personagem traçado por Horácio Bento de Gouveia. Em *Canga*, Manuel é o filho de uma família abastada que se vai preocupar com a sorte “mofina” dos colonos. No libreto, Manuel afirma não ter haveres, a não ser o tradicional porco para a Festa:

MANUEL      Eu sou da Banda do Baixio  
                 Prove de mim que nada tenho  
                 Mato um porquinho tão magrinho  
                 Tiro-lhe o pêlo maranho.

                 Eu p’ro ano hei-de ir  
                 Vou passar a Encumiada

P'a festa do Bom Jesus  
Que há na Ponta Delgada

Contrariamente à impressão de perplexidade deixada por esta primeira intervenção, por não percebermos a vantagem deste novo perfil que, a nosso ver, diminui o clima emocional que se pretende criar, também a conversa de Manuel com Joana, em que toma conhecimento da situação de Mafalda que foi para a cidade prostituir-se, é uma adaptação bem conseguida. O quadro fecha com a última presença em palco de Manuel, só, a cantar:

Ser pobre  
Ser desonrado  
Outra desgraça maior  
Senhor Jesus  
Dai-lhe alento  
Abranda-lhe o sofrimento  
Faz um bem, seja o que for.

Outra figura interessante, inexistente no romance, é a Sombra; espécie de vulto fantasmagórico, parece representar a ilusão, o mistério, o segredo e a inquietação. Surge nesse local para denunciar, assumindo o papel de quem sabe e conta o que os diálogos não expõem acerca dos protagonistas, uma humanidade que está refém das suas próprias contradições, homens que julgam dever justificar a sua identidade negando ou suprimindo a dos outros, uma comunidade que vem rompendo os laços sociais e afectivos.

Nas inovações relativas ao texto da ópera, falta mencionar o coro, indispensável neste tipo de criação artística. A sua utilização segue as normas da ópera, que ecoam, no fundo, a sua função na tragédia clássica, sublinhando as situações mais importantes. Tomando em conta que se trata de um reforço, não admira que o vocabulário dos textos

que lhe cabem seja francamente exagerado relativamente ao que é dito pelos intérpretes. Mas trata-se, de facto, de um reforço apenas.

Em termos da acção, há uma questão de fundo que pode intrigar. Trata-se da razão que leva o senhorio do engenho, Custódio Filipe, a colocar-se ao lado do povo, na cena III, do Acto II, para saudar o “novo governo”, nos seguintes termos:

Vem aí  
Governo novo  
Qu' é do povo

Vai haver  
Satesfação  
Pois Antão

Quanto às  
Coisas do  
Poder  
O povo vai  
Resolver

Na verdade, é comum dizer-se, na Madeira, que muitos senhorios souberam adaptar-se rapidamente às circunstâncias do novo contexto político. Além do mais, a função dos senhorios, quer a do Luís da Feiteira, quer a do Custódio Filipe, está muito atenuada nesta peça, perdendo-se com isso todo um simbolismo relativamente ao texto original. Todavia, é crível que a intencionalidade desta encenação visasse ao apelo à reconciliação regional.

A cena III do acto I do *libretto* é a que parece conter mais *pathos*. A Cena I do Acto II funcionaria, na economia da ópera, como um *intermezzo*, com a encenação de um tradicional “bailinho”<sup>240</sup> da Madeira. No Final, todos em cena com o coro cantam “É sempre Abril”, canção já cantada na abertura da cena III do acto I:

---

<sup>240</sup> O bailinho da Madeira é o típico baile de romaria, feita para andar ao som dos machetes e violas e cantado em despique : abrindo o cortejo, rapazes e raparigas dançam livremente, a esmo ou em alas, rodopiando, cantando trovas, sempre avançando ; quando a romaria tem de parar, bailam à roda. (Cf. Danilo José FERNANDES, *Danças e Bailados no Folclore Madeirense*, Funchal, Grupo de Folclore e Etnográfico da Boa Nova, 2003 [1ª ed. : 2001])



O céu azul  
Bela manhã  
A brisa cheira  
Aurora em flor  
Rendas no mar  
Cristas nas nuvens  
Barrete, lã,  
Saias de riscas,  
Botas, bezerras,  
Rajão, cantigas,  
Charamba antigo  
Canção da ilha

No entanto, Ivo Freitas retoma o elemento de premonição, com a súbita mudança de tempo, que anuncia uma tempestade, e que o “coro da tempestade”, a abrir a cena II, do Acto II, vem reforçar. A tempestade ocorre, como se fosse um sinal de justiça divina, porque traz de volta à casa dos Garipos a filha arrependida e castiga o senhorio Luís da Feiteira, ao provocar uma “quebrada” que arrasa a sua “fazenda”. Do ponto de vista cénico e dramático, a cena pode atingir o seu objectivo se os efeitos sonoros e da luminotécnica forem bem elaborados, porque esta cena pretende constituir o clímax da peça.

Por outro lado, é reforçada a nota que faz de *Canga* a dramatização do tema da filha arrependida que dará azo a lamentos, choros, desenganos e reconciliações. Com efeito, a expressão do *pathos* é papel que caberá, seguindo a tradição do género artístico, às personagens femininas, como observa Catherine Clément, em *L’Opéra ou la défaite des femmes*:

L’opéra est affaire de femmes [...], parce qu’elles souffrent, elles crient, elles meurent, c’est là aussi ce qu’on appelle chanter. Elles s’exposent décolletées jusqu’au cœur, luisantes de larmes, au regard de ceux qui viennent jouir de leurs supplices feints. Pas une n’en réchappe, ou si peu... (CLÉMENT 1979 : 24)

Na verdade, a Sombra e o Coro insistem na história de Mafalda, a filha arrependida de António e Joana Garipo. Por outro lado, o diálogo entre Venâncio e

Inchado, no lagar, em que comentam o caso de Maria Pélea, sintetiza a situação da rapariga abusada por um pretendente, desprovido de honra.

Como se vê, a ópera tem o condão de concentrar uma existência num gesto, de empurrar a humanidade contra a parede, num breve espaço de tempo, para a obrigar a se revelar.

Procurámos apresentar as diferenças mais notórias. Um cotejo mais profundo dos dois textos poderá ser tentado, mas não vai revelar nada mais que se possa considerar importante.

Quanto ao valor literário deste *libretto*, há que ter sempre em vista que está, de algum modo, condicionado pelo facto de constituir um projecto interrompido e pelo facto de só poder ser devidamente apreciado quando cantado. Mas, ressaltando por vezes, também, o tipo de linguagem empolada e datada do momento em que foi idealizado, é um texto com interesse, tributário da escrita bentiana, que se lê com bastante agrado.

### 3. UM PROJECTO DE TRADUÇÃO DO ROMANCE PARA FRANCÊS

Propomo-nos ensaiar algumas reflexões que possam enquadrar o projecto de uma tradução para francês do romance *Canga*, ou seja, desenvolver uma reflexão sobre as particularidades que caracterizam este romance e sobre a possibilidade da sua tradução para francês.

Para tal, submetemo-nos à experiência tradutiva, com o apoio, em partes, de outros intervenientes. A tradução parcial que fizemos do romance (traduziu-se a primeira parte da narrativa), disponível no segundo volume relativo aos projectos e anexos deste estudo, contou com a colaboração, na fase de arranque, do linguista Michel Maillard, e, em fase mais adiantada, da tradutora Anne Marie Grund. O produto foi revisto pela linguista e académica, com larga experiência da tradução literária, a Professora Doutora Jacqueline Penjon.

Convém sublinhar que o nosso propósito não é o de apresentar e de justificar uma performance nossa, mas sim confrontarmo-nos com as resistências do texto-fonte e determinar os problemas que levanta no âmbito de uma passagem para outra língua. Em todo o caso, a responsabilidade da tradução é nossa porque tivemos sempre a última palavra nas opções que foram tomadas.

Depois de uma leitura atenta e preparatória do romance *Canga* que nos permitiu observar como escreveu Horácio Bento e sobre o quê, coloca-se a questão de definir o projecto de tradução, a questão fulcral do sentido e da reescrita, até obter a versão com o menor grau de distorção possível. Apresentadas já, na Introdução deste volume, as motivações da escolha do projecto de tradução, explicar-se-ão as dificuldades com que nos deparámos e justificar-se-ão as opções singulares que se apresentaram no decorrer do acto de traduzir.

A opção por nós tomada – porque em tradução é sempre questão de opções e de finalidades, o que confirma um quadro de reescrita que vale a pena estudar –, é que uma obra estrangeira deve ser entendida como tal, isto é, emprega-se a língua-alvo como simples instrumento linguístico, simples veículo do entendimento, recusando-se, porém, toda a degradação da obra por aculturação, incluindo a do próprio veículo linguístico.

Interessou-nos, em particular, aproveitar o impulso de leitura para nos colocar algumas questões de fundo sobre a tradução do texto literário, mais do ponto de vista de uma prática do que de uma teoria. Os passos preliminares do acto de traduzir são muito importantes e deve resultar de uma metodologia que pressupõe vários gestos críticos, desde a Crítica Textual até à Retórica, passando pela genética textual. Foi o que fizemos com o presente estudo.

Na verdade, o tradutor é constantemente confrontado com problemas de efeito cultural originado pelas escolhas do autor que as destina aos leitores que partilham com ele a mesma cultura. Mais do que acarretar, por vezes, deslizes ou mudanças de sentido, este facto é também fonte de erros de tradução quando o tradutor não aprecia, no seu justo valor, o efeito na cultura de origem, quer por desconhecê-la, quer por ver nela um sentido etimológico que se perdeu na língua de partida.

### **3.1. A tradução em debate: teoria(s)**

É sabido que a tradução goza de um estatuto muito ambíguo e controverso nos estudos linguísticos ou literários. Existe já um número considerável de trabalhos que reflectem sobre o processo da tradução, bem como vários estudos pontuais sobre esta ou aquela versão. Na sua maioria, estas pesquisas colocam a tónica sobre o *écart*, que é o desvio formal ou semântico, entendido como uma perda entre o original e a tradução,

conforme lembra Jean-Claude Chevalier: “L’appartenance à deux systèmes linguistiques différents suppose – *ipso facto* – un écart” (CHEVALIER 1995: 12).

Esta constatação tem contribuído em muito para reforçar a ideia de que um texto traduzido não passa de um mal menor, indigno de qualquer estudo linguístico ou literário. Mas, também, nestas últimas décadas, têm-se feito ouvir vozes que chamam a atenção dos estudiosos para a importância linguística e cultural que reside na medição da distância entre texto-fonte e texto-alvo. Porque, como escreve Georges Mounin em *Problèmes théoriques de la traduction*:

Une langue nous oblige à voir le monde d’une certaine manière [...]. Au lieu de dire, comme les anciens praticiens de la traduction, que la traduction est toujours possible ou toujours impossible, toujours totale ou toujours incomplète, la linguistique contemporaine aboutit à définir la traduction comme une opération relative dans son succès, variable dans les niveaux de la communication qu’elle atteint. (MOUNIN 1994 : 278)

Deste modo, como indica o termo *variable*, que convém destacar da citação supra e que merece ser discutido, são colocadas, mais uma vez, sérias dificuldades a todo o estudioso que pretende abordar a temática da tradução. Esta “variabilidade” efectua-se a diversos níveis, o que torna penoso desbravar esse campo. Mesmo assim, quando se fala em teorizar sobre tradução, o que importa, no fundo, é colocar a questão fulcral do sentido (no processo que vai da sua apreensão à sua reformulação). Só que, na incapacidade de torná-la explícita, demasiadas abordagens críticas tecem discursos que não permitem sair do dilema: ou porque se colocam, à partida, no campo da linguística tradicional, para efectuarem o trajecto que as leva a descobrir, à chegada, a impossibilidade teórica da tradução (merecendo por isso um complacente sorriso por parte do tradutor), ou então, saem desse campo para renunciar a toda e qualquer teoria,

dando largas à prática intuitiva, o que convida o linguista a olhar para o tradutor com uma certa condescendência<sup>241</sup>.

Esta situação leva Antoine Berman a fazer o seguinte reparo, num tom quase irritado:

Bon nombre des problèmes évoqués ne sont des problèmes que pour les linguistes, qui ignorent tout, semble-t-il, du fait que le traducteur a affaire à des œuvres, des textes, et non à des unités linguistiques isolées. (BERMAN 1995: 247)

Este ponto de vista é reforçado por Mariane Lederer que escreve, citando J. Delisle : “La traduction des textes multiplie les possibilités d’équivalences, alors que la traduction des langues atteint très vite ses limites” (LEDERER 1994: 78).

Seja como for, convém observar que a tradução é uma prática que originou a reflexão sobre si própria, reflexão que pouco ou nada deve aos tradutores. Parece-nos importante salientar este facto, visto a relação entre teoria e prática ser, muitas vezes, apresentada de forma tendenciosa, como uma ruptura entre duas esferas de actividades diferentes.

Ora, sabemos que os estudos da recepção, área que interessa particularmente à literatura comparada, tendem a modificar esta problemática, pois esses estudos abarcam, não só os textos traduzidos, enquanto partes de um todo, como também reflectem sobre as estratégias dos tradutores. Só que, no dizer de Carlos Castilho Pais, “[a]í, como consta, o interesse incide sobre a recepção do autor estrangeiro – fim último deste género de investigações – e não sobre a palavra autónoma do tradutor” (PAIS 1997: 23).

---

<sup>241</sup> Extraímos esta comparação do livro *D’écrire la traduction – essais*, de Jean Charles VEGLIANTE, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1996, pp. 41-42. Mas também surge noutra fonte, de que dá conta Luís LEAL, em *O labirinto do texto – Da teoria da literatura à tradição literária*, Lisboa, Universitária Editora: “Roger T. Bell [...] atribuíu a demora na elaboração de uma teoria geral da tradução à falta de diálogo entre os especialistas da tradução e os linguistas: «Os teóricos da tradução têm, quase sem excepção, feito pouco uso sistemático das técnicas e percepções da linguística contemporânea (a linguística dos últimos vinte anos), e pela sua parte, os linguistas têm, na melhor das hipóteses, preferido a neutralidade e na pior, exibido uma marcada hostilidade em relação à noção de teoria da tradução.»” (LEAL 1994: 24).

Na verdade, o estudo da(s) estratégia(s) e táticas do tradutor possibilita ainda o acesso à compreensão, não só do tratamento dado aos referenciais extralinguísticos, mas também das normas do sistema gráfico e textual no período em que se insere. Esta perspectiva e esta preocupação de raiz, como se pode imaginar, são muito capazes de interessar à reescrita, o que nos leva a formular a hipótese de que este tipo de abordagem pode contribuir para um melhor conhecimento das respectivas leis vigentes num dado espaço gráfico, linguístico e cultural, quer ao nível externo da língua (por exemplo, os parâmetros definidos por um determinado sistema literário, a eventual influência da censura ou as potencialidades do suporte, que sempre condicionam sobretudo a produção e a recepção de traduções), quer ao nível interno da língua, como sucede com a variação linguística no tempo e no espaço.

Foi essa constatação que deve ter levado Mário Vilela a definir, do seguinte modo, o conceito da tradução literária, que se distingue vulgarmente da tradução técnica ou pragmática:

A tradução literária pressupõe uma convergência interdisciplinar, cujo domínio específico se situa no cruzamento de uma linguística comparativa e de uma estilística e literaturas comparadas. Até há bem pouco tempo “tradução” era sem mais e só tradução literária, e foi nesse sentido que se exprimiram todos os que se debruçaram sobre problemas de tradução, tais como S. Jerónimo ou Cícero, Lutero ou Schleiermacher. Ainda hoje subsistem dúvidas acerca da natureza da tradução da obra literária: tais como, se a obra literária é ou não é um género, totalmente diferente de tradução, se pertence, como género, à literatura ou à linguística, etc. (VILELA 1994: 30)

Assim, a tradução literária convoca sensibilidades e competências diversas, em torno de textos que se enquadram na multiplicidade de géneros, estilos e registos que a literariedade pode assumir. Contrariamente à tradução do texto não-literário, que permite alcançar a maior proximidade linguística possível ao original, no texto literário, o estilo partilha da relevância significativa do próprio conteúdo, da mensagem a transmitir, pelo que a sua tradução obriga à sua preservação como componente essencial

do significado: a conotação, o efeito estético e tantas outras variáveis estilísticas são factores essenciais à sua tradução.

Sabe-se que a tradução permitiu, de alguma forma, a democratização de certos hábitos culturais e do consumo de livros com conteúdos “diferentes”, constituindo novidade. Daí, também, o seu estatuto subalterno de réplica, isto é, de imitação que nem a isso chega, para não falar de outro aspecto não menos relevante que reside no facto de o texto literário traduzido ser muitas vezes um texto “em diferido”, com “sabor a enlatado”. Quer dizer, não tem nem a novidade nem a frescura do texto original que, por definição, é um texto inédito, tornando-se a matriz das traduções, sendo estas leituras possíveis e expansões do original. Porque o que motiva a indústria editorial a escolher uma obra a ser implantada num dado mercado livreiro é, em primeiro lugar, o êxito que essa mesma obra terá tido no espaço cultural a que pertence<sup>242</sup> ou a criação de condições para que esse êxito se concretize<sup>243</sup> no país de acolhimento.

Posta assim à prova no espaço cultural de origem, digerida pela crítica e pelos leitores anónimos, avaliada pelo número de exemplares vendidos, a decisão de a traduzir é determinada por critérios que, depois de satisfeitos, garantem, de algum modo, o retorno do investimento necessário no seu lançamento.

Se a sociologia do texto traduzido tende a dar a ideia de que a tradução é um género à parte, num dado sistema literário, também nos parece importante definir o que entendemos por tradução, problematizando, apenas, aspectos que nos parecem

---

<sup>242</sup> Isto nem sempre é verdade, há casos de autores que são consagrados no estrangeiro antes de virem a sê-lo porventura no próprio país, onde por vezes, são praticamente desconhecidos. Veja-se, por exemplo, o caso de José Rentes de Carvalho.

<sup>243</sup> Hoje em dia, com a internacionalização do mercado livreiro promovida, de algum forma, pela Feira Anual dos livreiros-editores em Frankfurt e “otimizada” pelas novas tecnologias de comunicação, não é raro assistir ao lançamento, (quase) em simultâneo, de um mesmo livro em países de línguas diferentes – cuja campanha de promoção, combinada e orquestrada por editores de vários quadrantes (e grupos financeiros) que uniram esforços para a ocasião, procura criar quer um acontecimento cultural, quer um debate de sociedade, com base, muitas vezes, numa panóplia de suportes amplificadores do assunto abordado no livro (debates televisivos, filmes, artigos na imprensa, CD-ROM, entre outros).



importantes, tais como a expansão de um texto para fora do seu contexto linguístico e cultural, que nos ajudarão a delimitar melhor o projecto de tradução que pretendemos esboçar.

Sendo assim, a tradução pode ser vista como um processo (o traduzir) ou como um produto (efeito dessa acção). Deste modo, à teoria da tradução interessa a tradução enquanto processo, ao passo que o resultado da tradução, a obra produzida pelo tradutor, é propriamente o objecto de estudo, o campo de trabalho, da crítica da tradução. É óbvio que, para criticar uma tradução, para se poder avaliá-la criteriosamente, é necessário partir de uma base teórica que sirva de fundamento à conclusão, como adverte Valentín Garcia Yebra (1994: 430).

O princípio é aparentemente inabalável, mas tem, para Antoine Berman (1995: 13-14), uma falha de monta, pois não basta julgar ou avaliar. Existem muitas recensões críticas que mostram que essa tarefa se implementou na Europa desde a Idade Clássica. Aliás, qual pode ser a base de tal julgamento? Será possível fundamentar a avaliação sem cair na armadilha da subjectividade, do dogma, da norma e da prescrição? Será mesmo possível uma “base consensual de julgamento”? O que importa, pois, para sermos capazes de chegar a esse patamar, por enquanto ideal, é “captar a verdade de uma tradução”. Para tal, é preciso perceber qual o projecto que lhe deu a luz, qual o horizonte de expectativa em que surgiu e qual a posição do tradutor (a “ética” em que se inscreve e a “poética” que pratica).

Concordamos plenamente com este ponto de vista, pois uma tradução não é mais que uma perspectiva do texto original, determinada pelo projecto (a intenção) que o tradutor terá elaborado e eventualmente concretizado.

Conceptualmente, o que se deve pretender com a tradução, segundo Derrida (que, por seu lado, se baseia num conceito de Heidegger), é mostrar simultaneamente o

que está e o que não está no texto original. Para ilustrar essa ideia, Derrida propõe, em *Margins of philosophy* (1982), o neologismo *différance*, entendido como sendo o negativo absoluto, o que não está no texto (os sentidos que o leitor poderá interpretar), em detrimento do que se lá encontra (a linguagem). Foi, de facto, o que o filósofo francês quis ilustrar, ao alterar deliberadamente esta grafia, cometendo um desvio inaudível *différance/différence* (substantivo derivado do verbo latino *differe*, de acordo com as regras gramaticais), mas que, do ponto de vista gráfico, obriga o leitor a pensar em termos de “não-ouvido”. No fundo, este jogo de palavra remete para o que Roman Jakobson (1986: 80, 1ª ed. 1959) já apontava, declarando que a missão do tradutor consiste em reproduzir o conteúdo do texto original na língua de chegada, por forma a garantir a “équivalence dans la différence”, aspecto esse que expõe o problema fundamental da linguagem e a maior preocupação da linguística.

De forma mais pragmática, García Yebra propõe a seguinte fórmula, a que chama a sua “regra de ouro da tradução”. Para ele, traduzir consiste em: “decir todo *lo que dice el original*, no decir nada *que el original no diga*, y decirlo todo com la corrección y naturalidad *que permita la lengua a la que se traduce*” (YEBRA 1994: 431).

Mas há quem não concorde com esse modo de proceder, tal como Jean Claude Chevalier que contrapõe com o seguinte argumento:

On a prôné un juste milieu où le naturel et l’harmonie sont devenus les qualités premières du texte à produire. Qu’elles fussent aussi les vertus cardinales du texte dont il émanait, c’est sur quoi on a fait silence. Sans doute n’y a-t-on même pas songé : trop évident, a-t-on cru, qu’il n’y a pas de grandes œuvres sans elles et qu’il était superflu de le rappeler. On a fabriqué ainsi un ton, une allure, une teinte qui ne sont qu’aux œuvres traduites. Elles se ressemblent toutes, peu ou prou, par ces dehors et l’on se soucie à peine de cette uniformité où viennent finir des ouvrages qui, dans leur forme d’origine, avaient soin de se séparer par plus d’un trait. La peur de l’étranger a fait qu’on s’empresse de le naturaliser, mais en lui passant une casaque qui le fondera dans la masse. On lui donne les extérieurs les plus neutres, crainte de lui laisser, par quelque singularité ou par quelque extrême, une apparence encore foraine. (CHEVALIER 1995: 167)

Nestes dois pontos de vista antagónicos vislumbra-se já a tradicional oposição entre os defensores de uma tradução que respeite a alteridade, o estranho, e os que sustentam um traduzir que apague o que não está conforme ao meio receptor. Daí se coloca a questão da fidelidade ao texto ou do respeito pelo autor, que J. Mimoso Barreto sintetiza nos seguintes termos:

Nunca podendo situar-se num nível igual ao da obra ascendente, a tradução inautentica-se relativamente a ela, e apresenta-se como um produto inferior ou superior, portanto, em qualquer dos casos, uma desfiguração: no primeiro, as insuficiências do transportador e a estreiteza do seu espaço linguístico impediram-se de se igualar ao autor e apoucaram o esforço deste; no segundo, graças às virtualidades do idioma receptor, as potencialidades de quem fez a mudança ultrapassaram abusivamente os valores do corpus transferido, alterando igualmente a verdade, embora tenha nascido uma tradução superior ao original. Em cada uma das situações foi, portanto, decisiva para menos ou para mais, a contribuição da língua na qual se fez a implantação. (BARRETO 1987: 505)

Como fundamentação, a teoria existente é escassa, fragmentada e muitas vezes contraditória. O trabalho de tradução e reflexão em seu redor serão, por isso, desenvolvidos com maior interesse e melhor resultado no contexto de uma prática, organizada com vários intervenientes, possibilitando, assim, um debate produtivo e esclarecedor.

Chegado a este estado da reflexão, impõe-se explicitar os princípios por que se pode reger o tradutor do romance *Canga*. As circunstâncias a ponderar são várias; algumas delas recomendariam a solução da tradução literal:

a) O texto a transverter é único e, como tal, convinha não se afastar muito dele; embora indirecta, uma tradução não deixa de ser o testemunho do original.

b) A língua-cultura de origem (a língua portuguesa, a paisagem cultural madeirense do tempo retratado) é relativamente próxima da língua-cultura de destino (o francês), visto ambas serem românicas.

Outras circunstâncias apontam, porém, para a solução da tradução livre:

c) Os subentendidos e os referentes desconhecidos patentes no texto original exigem uma inevitável intervenção do tradutor, que não se coaduna com o princípio de transposição passiva.

d) Não se traduz uma língua, mas sim um discurso narrativo e, quando se trata de um livro, não é só o texto que se traduz, mas todo um contexto, bem como o pensamento e o estilo de um autor.

É o peso destas circunstâncias, e de outras que achar pertinentes, que deve conduzir o tradutor de *Canga* a decidir até que ponto se autoriza a ele próprio a manipular o texto original. Até porque, como repara Jean-René Ladmiral, “[a] verdadeira tradução é um *acto de comunicação* economicamente determinado pelas condições de produção do tradutor” (LADMIRAL 1979: 17). Na prática, terá que haver um acto de re-criação, porque o que vai existir existia já sob outra forma linguística com outros parâmetros comunicacionais.

### **3.2. Esboço de um projecto: orientações**

Romance de cunho regionalista, *Canga* é, em grande parte, a expressão do ruralismo da terra natal do autor. Como já vimos, abrange factos ocorridos entre 1914 e 1956, que o escritor condensa num período de tempo mais reduzido (pelo menos, anterior à época da Segunda Guerra Mundial), por estar provavelmente mais interessado numa construção mítico-literária da Madeira. Mesmo assim, Horácio Bento faz nele o recenseamento e o cadastro de boa parte das famílias da freguesia e até de algumas dos arredores, emprestando, deste modo, ao romance, o valor acrescentado de inegável registo etnográfico. Trata-se, assim, de uma narrativa de espaço que evidencia a identidade própria de uma comunidade. No fundo, é a aldeia que desempenha o papel principal: através dela se dá a ver o meio humano na sua relação com o meio geográfico

e telúrico. Manuel Esmeraldo representa a tomada de consciência acerca dos problemas socioeconómicos com que se deparam os camponeses, a consciência crítica empenhada em encontrar soluções.

Traduzir (parte d) o romance *Canga*, de Horácio Bento de Gouveia, constitui, deste modo, a possibilidade de questionar e ensaiar a transmutação da “paisagem cultural madeirense”, assim como aferir melhor o visionarismo do autor, o grau da sua aproximação à poesia e ao mito pessoal. Na verdade, quando se traduz um texto literário, traduz-se não somente à língua, mas também o texto, um universo cultural e o próprio autor.

O problema que se coloca, de início, é o da referencialidade regional, bem como o do seu contexto cultural: como traduzir fielmente o léxico das múltiplas componentes da realidade *sui generis* madeirense? Aqui começa a dificuldade do tradutor que queira ater-se à tarefa de transplantar este mundo para outro espaço linguístico e cultural, porque terá de operar modificações que resultam de um processo de reescrita (alteração, adaptação, expansão, recriação).

Contrariamente à ideia de que muitos tomam como certa, não basta estar à vontade e escrever bem na língua de chegada. Quem não dominar em profundidade a temática insular não será, em princípio, bem sucedido no seu propósito. Referimo-nos não só às componentes linguísticas regionais, algumas das quais não estão sequer dicionarizadas, mas também ao conhecimento da história e das tradições madeirenses. Apesar de pouco conhecidas fora da ilha, existem obras de referência como o *Elucidário Madeirense*, de Fernando Augusto da Silva e Carlos Azevedo de Menezes, ou as *Ilhas de Zarco*, de Eduardo C. N. Pereira, entre outros estudos mais recentes, predominantemente da área da História, que oferecem a informação necessária para o entendimento do meio retratado. É indispensável consultar glossários locais, como

*Falares da Ilha*, de Abel Marques Caldeira, ou “linguagem popular madeirense”, de Eduardo Antonino Pestana (em *Ilha da Madeira*, vol. II, *Estudos Madeirenses*); apesar de nem sempre se encontrar resposta às dúvidas que vão surgindo. Tomar conhecimento dos textos de autores madeirenses, como João dos Reis Gomes, João França, Irene Lucília de Andrade, Maria Aurora Carvalho Homem, Helena Marques, que interpretam não só o imaginário insular, mas também as aspirações, os sentimentos, as reivindicações, os gostos, a religiosidade, os costumes, enfim, os “fragmentos de vida” dos populares e dos abastados, será um complemento nada desprezível. As representações que nelas encontramos desse espaço particular vão revelar profundas marcas de um *estar* e de um *sentir*, de um *ser* e de um *dever*, que configura a cosmovisão de quem vive na ilha da Madeira, dando conta dessa experiência e transformando-a num imaginário que diga algo acerca de uma identidade colectiva insular. São esses os aspectos linguísticos, culturais e ideológicos que importa reter para se proceder à hermenêutica do texto em análise, aquando da leitura preparatória do romance, antes de fazer um plano de tradução.

Dessa sociocultura madeirense, vários campos lexicais são de ter em conta: o ambiente físico (a geografia, a fauna e a flora), as habitações (o palheiro, o solar, a quinta<sup>244</sup>); a agricultura arcaica (o poio, a fazenda, a levada, a vindima, o lagar), o folclore (a missa do parto, os instrumentos de música, o vestuário e o arraial); a pesca (o peixe-espada preto, o gaiado e as alfaias da pesca), os transportes antigos (as redes, os palanquins e os carros do Monte), a medicina popular (a curandeira e as suas práticas), a

---

<sup>244</sup> No texto “O Piano”, define Alberto Figueira Jardim a “quinta” do seguinte modo: “na ilha da Madeira chamam «quintas» aos prédios de residência constituídos, além da casa geralmente de amplas e agradáveis proporções, por jardins, passeios ajardinados e arborizados e outras amenidades, formando um todo bem definido e demarcado, provavelmente isolado de todas as vizinhanças urbanas ou rurais por muros ou outras vedações quaisquer. A «quinta» pode ter anexos ou incluídos no seu perímetro terrenos de lavoura ou cultivados que se distinguem da «quinta» propriamente dita por serem puramente utilitários e não recreativos” (Cf. *Crónica Madeirense (1900-2006)*, 2007: 46). É, por isso, possível transpor o conceito madeirense da “quinta” para o francês *ferme-manoir*.

organização social (o capitão-mor, os senhorios, os colonos), todo aquele que é proprietário (morgado, lavrador abastado ou remediado) ou ligado a serviços administrativos e públicos (o cabo do mar, o chefe dos correios, o regedor).

Além de listar o léxico referente a aspectos regionais da cultura madeirense, o tradutor de *Canga* deve documentar-se sobre os modos de vida relativos a determinados ambientes laborais em que se recorta a acção do romance, tais como a apanha da cana-de-açúcar e o engenho, a vindima e o lagar, o amanho da terra e a colheita, a recolha do leite e a fábrica de manteiga, a economia que gira em torno do bordado, e procurar documentar-se sobre situações aproximadas ocorridas ou a ocorrer no espaço cultural da língua-alvo. Na tarefa de pesquisa de documentação sobre estes assuntos, a Internet é uma ferramenta incontornável.

Estas são algumas das questões, não das menores, com que se confronta o tradutor de Bento de Gouveia. Não serão questões muito diferentes daquelas que constituem o quotidiano de tradutores de romances dos mais variados países, romances que nalguns casos serão mais difíceis de traduzir do que *Canga*. Mas transpor um romance – ou seja, uma obra artística com a voz do escritor que se deve respeitar – com claras preocupações etnográficas – o de entender e de dar a conhecer o mundo insular, então pouco ou nada conhecida mesmo em Portugal, que o autor testemunhou e descreve – implica um conhecimento minucioso da língua-cultura de partida e uma restituição o mais fiel possível na língua-cultura de chegada.

Como é de esperar, o propósito de captar e traduzir a “madeiridade” do romance influencia directamente determinadas opções tradutórias. Que significa, então, para fins práticos, ter-se um compromisso com a expressão da insularidade madeirense para a tradução dos elementos indicados acima e outros afins? A resposta parece ser a seguinte: um provável jogo de tradução assente num hibridismo textual voluntário.

Sem pretendermos esgotar a questão, teceremos algumas considerações sobre aspectos da tradução inerentes à problemática da reescrita, porque obrigam a uma acomodação do texto, na sua nova versão e contextualização. Como o texto comporta muitos elementos intraduzíveis, tal situação autoriza ainda mais o *écart* e, por conseguinte, estimula ainda mais a reescrita – conquanto se encontre o tom adequado e uma equivalência de efeito e de sentido perceptível pelo leitor. É, com efeito, na tradução da componente cultural que o processo de reescrita se torna mais visível. Não nos debruçaremos, por isso, sobre as equivalências linguísticas, questão que ultrapassa o âmbito do nosso propósito, que vai dos conceitos universais aos particularismos gramaticais, passando pela figura da ortonímia<sup>245</sup>, ou seja, a fuga ao lusismo sugerido pelo texto original ou a procura de uma maior autonomia linguística do texto-alvo.

Para desenvolver a nossa abordagem, distinguiremos quatro níveis de análise: o da estruturação e dimensão do texto, o do aspecto semântico-denotativo, o do aspecto pragmático e o do aspecto estilístico formal.

### **3.2.1. Estruturação e dimensão do texto**

Como ambas as línguas-culturas, a de partida e a de chegada, pertencem à mesma civilização da escrita e da leitura, pouco haverá a acrescentar a este aspecto. Dadas as convenções textuais, quer as tipográficas, quer as que organizam o texto no livro, serem praticamente as mesmas, basta ao tradutor segui-las, respeitando-as. Não

---

<sup>245</sup> O recurso a reformulações divergentes das que o texto de origem sugere decorre, muitas vezes, tenha ou não o tradutor consciência disso, do facto deste procurar, tendencialmente, um modo expressivo mais natural, mais espontâneo, do tipo “isto diz-se assim”, em determinada situação. A este modo usual de verbalizar esta ou aquela experiência, a esse jeito de ir directamente ao assunto, deu Bernard Pottier o nome de “ortonímia”. Deve-se a sua aplicação à tradução a Jean-Claude CHEVALIER, em *Problèmes de linguistiques de la traduction — L’horlogerie de Saint Jérôme*, Paris, L’Harmattan, 1995. A ortonímia explica, em parte, a balizagem alterada dos acontecimentos, a mudança de sujeito, as explicitações, a escolha dos tempos verbais e a recusa da “tradução literal”.



seria o caso se se tratasse de uma tradução para japonês ou para árabe, porque tal operação obrigaria a uma reorganização material do texto.

Todavia, a necessidade de explicar ao novo público algumas idiossincrasias da cultura e língua de partida faz com que o texto traduzido tenda a ganhar volume relativamente ao texto original. Sabe-se, por exemplo, que circula no mundo da Edição em França a ideia de que é preciso contar com uma expansão de 10% a 15% de mancha gráfica na transposição do original para uma nova versão.

Tal se deve à necessidade de o tradutor ter, frequentemente, de desdobrar o sentido de gestos ou de referências que particularizam a língua-cultura de origem. Por exemplo, a nomenclatura da estrutura e divisão administrativa, as especialidades artesanais e gastronómicas, as práticas sociais de um determinado grupo ou de uma comunidade.

Como são elementos sem equivalente na língua de acolhimento, ou seja, intraduzíveis, o tradutor pode sempre manter as palavras do original, isto é, pode proceder a um empréstimo – o que se justifica quando as palavras em causa exprimem algo que tem marcas culturais muito específicas, mas deve, simultaneamente, lançar mão de um recurso que nunca deve ser muito frequente, mas em muitos casos é absolutamente indispensável. Referimo-nos à perífrase explicativa, à clarificação, à desambiguação de subentendidos ou à nota do tradutor, para contextualizar e explicar, por exemplo, a importância desta ou daquela noção ou referência: este *parti pris* participa na ideia de que a tradução literária deve manter um sentimento de estranheza que remete para o texto de origem, o que é também um modo subtil de difundir as particularidades culturais da língua de origem. Além disso, como observa Anne Marie Quint a respeito da tradução explicativa: “Et cela ne me semble pas gênant, car les mots

d'origine mêlés aux explications stimulent l'imagination sans la décourager" (QUINT 2005 : 37).

Quanto ao léxico relativo à esfera tradicional da cultura portuguesa e, em particular, da Madeira<sup>246</sup>, como a missa do parto, a boneca de massa, a charola, a noite do anjo, a lapinha de escadinha, a "serra da velha"<sup>247</sup>, alguns instrumentos de música (rajão, braguinha, machete, harmónio), parece-nos que o tradutor deverá, quase sempre, recorrer aos procedimentos técnicos acima enunciados. Difícil será, pois, para um leitor francês entender a ressonância que a *messe de l'accouchement* pode ter num leitor madeirense ou ter a percepção dessa guloseima em forma de boneca achatada e colorida que era, antigamente, artigo obrigatório nos arraiais da ilha<sup>248</sup>, se não tomar a precaução de os explicar e contextualizar.

Para não transformar o livro num volume enorme, num texto sobrecarregado de glosas, sempre é possível ao tradutor recorrer a processos de apagamento por economia significativa ou de condensação, se tal não alterar o sentido global da obra.

### 3.2.2. Aspecto semântico-denotativo

Uma tradução tem de transmitir toda a informação dada pelo original sobre a realidade extralinguística, ou seja, conseguir uma equivalência denotativa, quer no plano do léxico (equivalência, repertório-glossário, redução ou expansão semântica, comutação no eixo paradigmático ou no eixo sintagmático), quer no plano da gramática e da sintaxe (correspondência, regularização ou sinal contrário, transmissão ou reversão

---

<sup>246</sup> Para mais informação sobre estes aspectos, ver as ANOTAÇÕES, na proposta de edição crítico-genética do romance *Canga* (segundo volume desta dissertação).

<sup>247</sup> Neste caso, temos a solução proposta por Anne-Marie QUINT e Maryvonne BOUDOY que traduziram para francês o romance *Cortes* de Almeida Faria em que ocorre o referido costume, transvertido por meio do decalque "Sciage de la Vieille" com nota em pé de página: "Allusion à une tradition populaire: à la mi-Carême, des groupes de villageois s'amusaient à faire semblant de scier, en se moquant d'elle, une vieille femme qui représentaient l'hiver" (cf. *Déchirures*, Paris, Pierre Belfond, 1989, p. 46).

<sup>248</sup> E ainda o será, mas como amostra de uma "reliquia" com interesse etnográfico.

de agente), quer no plano do foco narrativo (adesão/desfocagem, recolocação, fragmentação, substituição).

Este romance apresenta dificuldades de tradução para francês, porque os conceitos da cultura de origem não têm equivalentes na cultura de chegada. Várias táticas ou estratégias são então possíveis.

Relativamente ao mundo rural, foi possível encontrar algumas analogias entre as realidades das duas línguas-culturas em apreço: ao “contrato de colônia” corresponde o *Bail à domaine congéable*, muito frequente na Bretanha Baixa até à sua supressão em 1792, ou *bail à colonat*, às “benfeitorias”, os *édifices et surfaces cultivables*, de acordo com os contratos da época, à “fazenda”, a *petite exploitation agricole* ou, ao “senhorio”, o *foncier* ou *propriétaire terrien*, ao “colono”, o *colon*, ao “caseiro”, o *métayer*, e ao “feitor”, o *régisseur*. Alguns termos resistiram, porém, à prova do estrangeiro, como são exemplo a “fajã” e a “levada”, o “til” e o “barbusano”. Em todo o caso, para se abordar a paisagem madeirense humanizada em contexto cultural e linguístico francês, existe um valioso instrumento de trabalho que pode resolver alguns problemas do tipo que acabámos de enunciar. Trata-se da monografia de Orlando Ribeiro intitulada *L’Île de Madère: Étude Géographique* (Tese de Doutoramento, Lisboa, 1949) que explica, por exemplo, a nomenclatura local para descrever a geografia da ilha, como “levada”, “fajã”, “montado”, “calhau”, “poio” ou “furado”.

Quanto à organização administrativa do território, confrontamos o sistema português e o sistema francês. Em França, um *canton* é, muitas vezes, em zona rural, formado por várias pequenas *communes*; acontece, frequentemente, que os principais serviços administrativos (*brigade de gendarmerie*, etc.) estejam concentrados no *chef-lieu de canton*. Por via desta analogia, optámos por naturalizar “freguesia” para (*petite commune* e “concelho” para *chef-lieu de canton*. A autoridade máxima da freguesia era

nesse tempo o “regedor”, o responsável pela ordem local e tudo o que dizia respeito à vida social da comunidade (função hoje exercida pelo Presidente da Junta de Freguesia) por nomeação do Presidente da Câmara Municipal da vila do Concelho. Pareceu-nos que o conceito podia ser transposto em francês, por adaptação, através da designação *officier communal*. As outras autoridades policiais que aparecem no romance são o “cabo do mar” (*brigadier*) e “cabo de polícia” (*caporal*). Para o quadro ficar completo, falta referir outra autoridade, esta militar, na figura do “capitão-mor” que era o responsável pela organização defensiva de uma capitania-mor. No início do século XIX, havia, ao todo, catorze capitánias-mor na Madeira, sendo Ponta Delgada, uma delas. Não havendo equivalente na língua de Molière, seguimos o exemplo encontrado na tradução francesa do romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, em que o tradutor, Paul Teyssier<sup>249</sup>, preconiza o decalque “capitaine-majeur”.

Outro aspecto sem equivalência formal é o da designação das unidades monetárias. Por isso, optámos pelo empréstimo; o leitor interessado em saber qual a equivalência dos valores referidos poderá, sempre, após pesquisar e cruzar a informação recolhida, consultar tabelas de conversão entre os valores do passado e os valores actuais. Antigamente, “um conto” correspondia a um milhão; donde “um conto de réis” equivaler a um milhão de réis (plural de real, antiga unidade monetária). No tempo do escudo, “um conto” designava, em Portugal, mil escudos.

No caso de “tostão”, quando ocorre com o sentido de moeda de pouco ou nenhum valor, optámos pela equivalência dinâmica que a palavra *sou* oferece. Nas ilhas usava-se o termo “pataca” que equivalia a “moeda de um escudo”. Ensaíamos afrancesar “pataca” em *pataque*, verificando que passava bem na malha textual. O

---

<sup>249</sup> V. *Les Maia*, de Eça de Queirós, traduit du portugais par Paul Teyssier, Paris, Éditions Chandeigne, 1996.

contexto linguístico em que estes termos ocorrem permite o decalque sem prejuízo para a compreensão do leitor.

No que diz respeito às expressões idiomáticas, procurámos estabelecer paralelismos sintácticos e semânticos, sendo o plano semântico e imagético, como é sabido, mais complexo de transferir. Tal acontece, sobretudo, com os provérbios e as fraseologias (“Falar bem”: *parler d’or*), que dão azo, frequentemente, a um jogo de palavras ou de alusões nem sempre inteligíveis para um público pertencente a outra esfera cultural que não aquela do texto de origem. O tradutor vê-se, então, obrigado a uma tradução literal, acompanhada de uma explicação em nota de pé de página. Veja-se o seguinte exemplo<sup>250</sup>:

- Faço ideia! custou-lhe muito tar aqui — respondeu ela.
- *J’imagine ! Ça a dû être pénible d’attendre – répondit-elle*
- Se eu nã gostasse de si, não a **esperava...** mas assim, quem **espera desispera.**
- *Si j’ tenais pas à vous, j’ vous aurais pas attendu... mais bon, **qui espère, désespère...***
- Si nã diz a verdade!
- *Vous êtes pas sincère !*
- Digo, digo.
- *Mais si, mais si...*
- Mas si nã me disse ainda o que me quer!
- *Vous m’avez pas encore dit ce que vous **espérez** de moi !*
- Quero casar consigo!...
- *Je veux vous épouser !...*

Ao provérbio “Quem espera, desespera” era possível fazer corresponder algo como “attente, tourmente”, para manter o jogo do ritmo binário, do sentido e das sonoridades. Esta expressão é, todavia, de difícil encaixe num diálogo que se quer o mais natural possível, e chegou-se à conclusão de que a versão literal era a mais adequada, até pelo sabor arcaizante que empresta ao verbo francês *espérer*, com o sentido de “esperar” (*attendre*), tanto mais aceitável nesta situação por se tratar da fala

---

<sup>250</sup> Cf. (C, 68).

de camponeses e por força da indicação semântica que o enunciado “ce que vous espérez de moi” sugere.

O romance contém muitos ditados; alguns não levantam problemas de maior (“feliz no jogo, infeliz nos amores”: “Heureux au jeu, malheureux en amour”), outros permitiram a criação de uma expressão equivalente e até feliz na sua forma; “Filha de cabra sobe a rocha”: “fille de bique grimpe aux pics”<sup>251</sup>. É profundamente compensador para o tradutor aperceber-se de que alcançou na sua recriação algo próximo, por exemplo, do ritmo encantatório e da imagem, que o fascinaram tanto no original.

Na obra de Horácio Bento de Gouveia, em contexto madeirense, o termo “cidade” designa, por metonímia, o Funchal, então a única existente no arquipélago. Como a maioria do público leitor francês não está familiarizado com a geografia da ilha, optámos por clarificar, nas primeiras ocorrências, a referida alusão, ou seja, recorreremos à tradução contextual, como no seguinte exemplo:

Com o decorrer do século XVIII Ponta Delgada já era estância de prazer durante o Verão, de famílias nobres que se deslocavam da **cidade** para o remanso daquela formosa aldeia [...]. (C, 27)

*Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, Ponta Delgada était déjà une station balnéaire pendant l'été, pour familles nobles qui fuyaient la **capitale** vers la douce tranquillité de ce charmant village [...].*

Os solares [...], a meio da freguesia, haviam sido, outrora, domínio de nobres da **cidade**. (C, 29)

*Les manoirs [...], au beau milieu du village, avaient été, autrefois, propriétés de gentilshommes habitant **Funchal**.*

No meio rural madeirense da época em que se situa a acção do romance, três termos diferentes, a “aguardente”, o “grogue” ou o “mata-bicho” designam um mesmo e só produto: a aguardente de cana-de-açúcar, ou seja, o rum. Neste caso de polimorfia lexical, hesitámos para a tradução entre o termo envelhecido “tafia” e o moderno “rhum” (agricole) ou o neutro, mas pouco elegante, “l'eau-de-vie de canne à sucre”.

---

<sup>251</sup> Devemos esta criação ao linguista Michel Maillard.

Para tornar a referencialidade do romance mais acessível ao leitor, escolheu-se a palavra “rhum”.

Na verdade, o léxico, sobretudo o regional, é de alguma dificuldade para o tradutor do romance, sobretudo devido à falta de bons dicionários bilingues português-francês e francês-português, bem como de um bom dicionário português de arcaísmos e de regionalismos. Por vezes, o contexto da frase permite aferir o sentido do termo não dicionarizado. Quando tal não é possível, ou sobram dúvidas, impõe-se consultar os glossários sobre os falares da ilha e estudos etnográficos (ver a Bibliografia do volume II), ou então, recorrer a informantes conhecedores da realidade referida (foi esse o caso quando procurámos o significado das palavras: “balroeira”, “cipéria” e “erva-diaba”).

### **3.2.3. Aspecto pragmático**

Tratando-se da tradução de um romance, em que normalmente se faz a aproximação entre o autor e o leitor, deslocando e adaptando o discurso autoral (razão pela qual se altera inevitavelmente a qualidade estética do texto-fonte), resta ao tradutor tentar a recuperação dessa identidade por meios linguísticos disponíveis na língua receptora. Essa recuperação passa, então, por uma nova definição da situação narrativa ou discursiva (saber se há identificação/alteração parcial ou total), que pode influir quer ao nível do peritexto, quer das formas de cortesia, quer dos modos de actualização do discurso, pela constituição de afinidades intertextuais (tratamento dos temas e motivos, recurso a rasgos de memória colectiva) e pela opção tomada relativamente à colocação cultural (restituição, transferência parcial ou aculturação).

O primeiro contacto que o leitor tem com uma determinada obra impressa é, habitualmente, a capa ou a lombada, nas quais se pode ler o título da obra, o nome do autor e, eventualmente, a sua origem. Por razões de índole pragmática e comercial, o

título nem sempre é traduzido à letra. Podemos dar, como exemplo, *O Memorial do Convento*, de José Saramago, que surge, em França, com o título *Le dieu manchot*, mais sugestivo para o leitor francês e apontando já para a dimensão fantástica da obra, enquanto *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queirós, título demasiado genérico e *passé-partout*, se individualiza com roupagem parisiense: *202, Champs-Élysées*.<sup>252</sup>

Como o título assume as óbvias funções de identificar a respectiva obra, de preparar o leitor para o que vai ler e, ainda, de estabelecer uma relação dinâmica com o corpo do texto, não é assim de estranhar a necessidade que o tradutor, e sobretudo o editor estrangeiro, por vezes, sente de mediatizar de outra forma a obra, tendo em conta o seu novo contexto linguístico e cultural. É, aliás, o que acontece muitas vezes com os filmes importados.

Um dos exemplos de maior liberdade que nos permitimos na tradução de *Canga* foi precisamente o título do romance *Sous le joug: une chronique madérienne*. Os mais relevantes factores que nos levaram a essa liberdade tradutória foram, primeiro, a dificuldade em traduzir, para um público de língua francesa, o substantivo *Canga*, sem o determinante, num modo tão lapidar quanto incisivo; segundo, o desgaste semântico em francês do termo *joug* que exigia um enquadramento contextualizador; terceiro, a nossa tentativa de evocar, mediante o emprego do romanticamente sugestivo *chronique*, certo parentesco com a literatura oitocentista e a particularidade de o autor ser um célebre cronista na Madeira; quarto, a identidade da obra confunde-se com o espaço que descreve. Pareceu-nos, por isso, conveniente chamar a atenção do leitor francês para essa relação.

A nossa atitude tradutória concede importância ao espaço referencial, a ponto de deixar transparecer nas malhas da nossa versão a tonalidade portuguesa/madeirense,

---

<sup>252</sup> Traduit en français en 1991, par Marie-Hélène Piwnik.



através da oportuna manutenção dos originais: *Padre, Padrinho, senhores*. Ao manter o termo tal qual, não somente nos mostramos escrupulosos relativamente ao espírito da letra como confiamos na inteligência do leitor. Noutros passos promoveu-se mesmo essa leitura etnográfica com base no recurso às notas de rodapé ou no respeito das explicações autorais de pé de página. Concordamos com Manuel Gomes da Torre, quando observa:

Ler é uma forma de viajar, não só no tempo mas também no espaço e nas culturas, quando se viaja, deparamo-nos frequentemente com o diferente, com o estranho, com o exótico. Não sentimos esses aspectos da mesma forma que aqueles que os vivem quotidianamente, mas ficamos a conhecê-los, mesmo que superficialmente, enquadrados no seu cenário próprio. Se chegarmos algum dia a conhecê-los bem, até podemos começar a senti-los da mesma forma que aqueles a que andam mais ligados. Essa, afinal, também é uma das funções da tradução como processo de ponte entre línguas e culturas. (TORRE 1999: 49)

Quanto à transferência da toponímia e antroponímia, tomámos em linha de conta as considerações que de seguida se enunciam. Regra geral, os topónimos reais são mantidos na língua de partida, excepto nos casos de lugares muito conhecidos e frequentemente referidos na história dos povos (Lisboa / Lisbonne, London / Londres). No caso dos topónimos madeirenses, de acordo com a regra, deve manter-se a designação portuguesa, até por se tratar de lugares pouco ou nada conhecidos, portanto sem direito a tradução.

Numa obra literária, os nomes das personagens não são fruto do acaso e, para além do valor identificativo, assumem frequentemente um valor funcional, simbólico. A esse respeito, observa Bernard Valette:

Les noms propres réalistes apparaissent généralement comme des désignateurs rigides qui concourent à la lisibilité des personnages dont ils permettent le classement et l'identification : c'est leur valeur canonique. Participant à la production de « l'effet-personnage » et calqués sur le monde social, ils assurent l'illusion du vrai. Théoriquement, ils ne se traduisent pas en d'autres langues. Leur choix ou leur invention dépend, en théorie toujours, davantage des contraintes de la grammaire ou des

conventions du genre que de la liberté stylistique de l'onomatourge. (VALETTE 1993 : 208)

Todavia, no caso de alcunhas significativas, pode resultar um processo de naturalização ou de adaptação fónica, respeitando as características da língua receptora, se houver motivos válidos que o justifiquem. Como estes nomes são motivados, isto é, têm uma significação intrínseca que veiculam informações múltiplas (sociológicas, topográficas, entre outras), é caso para ensaiar os meios linguísticos disponíveis para lhes restituir o conteúdo. Aí, o tradutor pode submeter-se à experiência de transcriatividade: “Lemulet” para Macho, “Lemulot” para Murganho, “Bouffi” para Inchado, “Castre-cochons” para Capa-porcós ou “João La-misère” para João Miséria. Na verdade, nem sempre o efeito pretendido resulta bem na economia do texto, porque pode causar uma distorção ou inverosimilhança no sistema dos antropónimos, sendo que uns surgem afrancesados ao passo que outros se mantêm em português. Optámos, mesmo assim, quando se tratava de uma alcunha, por tentar uma transcrição, noutros casos, preferimos manter a antroponímia tal como está no original.

### **3.2.3.1. Transferência da flora e fauna**

Uma das componentes mais ricas da “realidade madeirense” é a flora e, por extensão, a esfera da etnobotânica. Se alguns termos não acarretam problemas de maior (jarros, rosas, madressilvas), outros houve que obrigaram a uma pesquisa mais aturada e à elaboração de um *concordancier*, ou seja, de um léxico organizado em tabela com tradução em latim (terminologia científica) e francês, com base em pesquisas na Internet:

AS REESCRITAS DO ROMANCE CANGA

---

<b>Abertona</b> (abrotona, erva branca)	<i>Teucrium betonicum</i> — L'Hérit.	Germandrée
<b>Abundância</b>	<i>Ageratina adenophora</i> — Spreng	Eupatoire blanche (?)
<b>Açucena</b> (beladona)	<i>brunsvigia rosea</i> — (Lam). Hannibal	Amaryllis belladone
<b>Alegra-campo</b>	<i>Semele androgyna</i> (L.) Kunth	Ruscus grim pant
<b>Anona</b> / anoneira	<i>annona cherimola</i> — Mill.	Pomme cannelle / pommier cannelle
<b>Araçá</b> / araçazeiro	<i>Psidium cattleianum</i> — Sabine	Goyaver-fraise ou goyavers de Chine
<b>Balanco</b>	<i>Avena barbata</i> — Pott ex Link	Avoine barbue
<b>Barbusano</b>	<i>Laurus Barbusana</i> — Webb.	Laurier de Ténériffe ( ?)
<b>Brinco de princesa</b>	<i>Fuchsia magellanica</i>	Fuchsia de Magellan
<b>Cabrinhas</b>	<i>davallia canariensis</i> — (L.) Sm.	Fougère patte de lapin
<b>Canavieira</b>	<i>Arundo donax</i> — L.	Canne de Provence
<b>Cipéria</b>	<i>spiraea cantoniensis</i> — Lour..	Spirée de Canton
<b>Dragoeiro</b>	<i>Dracaena draco</i> — L.	Dragonnier
<b>Espadana</b>	<i>Sansevieria trifasciata</i> — Prain	Sansevière
<b>Esparto</b>	<i>Asparagus umbellatus</i> — Link	Asperge à ombelles, asperge sauvage ( ?)
<b>Faia</b> (faia-das-ilhas)	<i>Myrica faya</i> — Ait.	Myrte des Açores (?)
<b>Feiteira</b>	<i>Pteridum aquilinum</i> — L.	Fougère aigle
<b>Figueira martinha</b>	<i>Ficus carica</i> — L.	Figuiier, carique
<b>Folhadeiro</b> / folhado	<i>clethra arborea</i> — Ait.	Muguet en arbre

AS REESCRITAS DO ROMANCE CANGA

---

<b>Cedro</b>	<i>Juniperus oxycedrus</i> — L. ssp. <i>maderensis</i> Mnzs	Oxycèdre
<b>Erva diaba</b>	<i>Vinca major</i> — L.	Grande pervenche
<b>Maracujá roxo</b>	<i>Passiflora edulis</i> — Sims	Fruit de la passion
<b>Maracujá amarelo</b>	<i>passiflora ligularis</i> — A. Juss.	Grenadelle (grenadille douce)
<b>Murta / murteira</b>	<i>Myrtus communis</i> — L.	Myrte commum
<b>Não-me-deixes</b>	<i>Senecio elegans</i>	Myosotis (?)
<b>Novelo / Hortênsia</b>	<i>hydrangea macrophylla</i> — Thunb	Hortênsia
<b>Pêra caniça</b>	<i>Malus domestica</i> — Borkh	Pomme
<b>Pimpinela</b>	<i>Sechium edule</i> — (Jacq.) Swartz	Chayotte, Christophine
<b>Saião / ensaião</b>	<i>aichryson divaricatum</i> — (Ait.) Praeg	Joubarbe glutineuse
<b>Til</b>	<i>Ocotea foetens</i> — (Ait) Benth. & Hook. f.	Laurier de Madère
<b>Trompeteira / Trombeteira</b>	<i>Brugmansia cândida</i> “Grand Marnier”	Datura arborescent
<b>Urze</b>	<i>Erica arborea</i> — L.	Bruyère arborescente
<b>Uveira</b>	<i>vaccinium maderensis</i> — Link	airelle de Madère
<b>Vinhático</b>	<i>Persea indica</i> — (L.) K. Spreng	laurier royal
<b>violeta</b>	<i>Viola odorata</i> — L.	violette odorante

Na verdade, o nome por que certos vegetais são conhecidos pode induzir o tradutor em erro. Por exemplo, a “açucena” de que se fala no romance, e que é o termo popularmente usado em freguesias da costa norte, designa, afinal, uma beladona. Além disso, aos vegetais estão, não raro, associadas outras dimensões que não aquela que as

identifica: o de caracterizar um lugar (a serra, a beira-mar, o mato, o campo), o da simbologia (por exemplo, a coroa que consagra(va) os vencedores dos jogos era, na cultura greco-latina, de oliveira, de mirto ou de louro, símbolo de juventude, força, agilidade e inteligência), o da sua utilização (decorativo, medicinal, gastronomia, festivo, laboral ou como matéria-prima). É, pois, preciso ter o máximo cuidado com a tradução das plantas que desempenh(ar)am papel importante na história e na tradição insular. A espadana servia de atadura, a feiteira era utilizada para encher as enxergas e é utilizada para fazer a cama do gado, o alegre-campo, as cabrinhas e o esparto fazem parte da decoração da lapinha (o presépio tradicional madeirense), a “açucena” é, na poética bentiana, motivo que remete para a paisagem das origens do autor (juventude, pureza de espírito e de sentimentos, comunhão com as raízes ancestrais).

Procedemos de igual forma, no que diz respeito à fauna. São citados, directa ou indirectamente, o murganho, a lagartixa, a “jaca” (*pchygrapsus marmoratus* – Fabricius) e o “pinéu” (pinto, frangão, franga); relativamente aos pássaros selvagens, destacam-se o francelho (*falco tinninulus canariensis* – Koenig), a manta (*buteo buteo harterti* – L.), e o tentilhão (*fringilla coelebs maderensis* – Sharpe); quanto aos peixes existentes nos mares da Madeira, estão registados no romance, entre outros: o gaiado (*katsuwonus pelamis* – L.), a garoupa (*serranus atricauda* – Günther), a castanheta (*chromis chromis* – L.), o “peixe verde” (*thalassoma pavo* – L.), a truta [do mar] (*centrolabrus trutta* – Lowe) e, como não podia deixar de ser, a “espada” (*aphanopus carbo* – Lowe).

Nestes casos, procurámos estabelecer sistematicamente uma equivalência formal, tirando uma ou outra impossibilidade que nos obrigou a resolver o problema com um termo mais genérico.

### 3.2.3.2. Adaptação das formas de tratamento

As formas de tratamento vêm colocar o problema das realidades sociais patente na diversidade das línguas. Se começarmos por uma comparação entre formas de tratamento em francês e em português europeu, o resultado da mesma é a constatação de nítido desequilíbrio da balança que se inclina, em número, para o lado português. Com efeito, as formas de tratamento em português incorporaram o tratamento na terceira pessoa (Vossa Senhoria, o senhor doutor, o senhor, a Dona<sup>253</sup>, você, o menino) e abandonaram o uso de *vós*, pronome tornado sobrevivência literária. Tal não acontece com o sistema de tratamento em francês, bem mais simples, que se resume ao familiar *tu* e ao deferente *vous*. Ao tradutor resta proceder de modo a adaptar os usos linguísticos e socioculturais para a cultura de acolhimento, sem, contudo, deixar de tentar transmitir a ideia, a mais clara possível, das práticas sociolinguísticas em que se inscreve a língua de origem.

No contexto histórico e social em que decorre a acção do romance, em termos de fórmulas de tratamento e de códigos de conduta, a linguagem entre rapazes e raparigas traduzia um desejável distanciamento de bom-tom, quer nas classes abastadas, quer nas classes desfavorecidas: nas famílias de bem, as raparigas tratavam-se entre si por “tu”, como se poderá ver no diálogo entre Marta e Cristina (C, 152), mas tratavam os rapazes por “você”, conforme o exemplo (C, 139-140) que se segue:

- Quando vai para a cidade, Manuel?
- *Quand partez-vous pour Funchal, Manuel ?*
- Em fins de Outubro...
- *À la fin octobre...*
- Moro na Estrada do Conde Carvalhal. Tomou nota do número?
- *J’habite Estrada do Conde Carvalhal. Vous avez bien pris note du numéro ?*
- Sim!
- *Bien sûr !*
- Com certeza?
- *Vous en êtes vraiment sûr ?*

---

<sup>253</sup> V. D. Tereza (C, 29): abreviatura de Dona, forma de respeito que antecede o nome de uma senhora.

- A sua dúvida, magoa-me.
- *Votre doute me blesse.*
- Como você é distraído!...
- *Vous êtes si distrait ! ...*
- Não, não me esqueci.
- *Non, je ne l'ai pas oublié.*
- Então passe por lá, de tarde, por volta das seis horas.
- *Alors passez me voir, l'après-midi, vers six heures.*
- Está bem!
- *D'accord !*

Em personagens do meio de absoluta ruralidade e de fracos recursos, podemos verificar a mesma deferência verbal, como no diálogo entre Mendes e Maria. Ele refere-se a ela com o pronome oblíquo “lhe” e ela usa o pronome “si” (C, 51) em posição de sujeito – madeirensismo sintáctico –, em construções do tipo “Si o sabe” que significa ‘Você o sabe’. O diálogo é tanto mais curioso que se trata de um discurso amoroso em consonância com o meio retratado – algo *naïf*, por parte da figura feminina, falsamente *naïf*, por parte da figura masculina – que tanto se dirige ao intelecto do interlocutor como revela as emoções de quem fala:

- Antão que lh’aconteceu daí p’ra cá?
- *Alors, qu’est-ce qu’est arrivé entre-temps?*
- Si o sabe!
- *Vous l’savez bien!*
- Que mal lhe fiz?
- *Qu’est-ce que j’veus ai fait ?*
- Dê-me voltas ao miolo!
- *Vous m’avez tourné la tête !*

Outra adaptação que ensaiámos consistiu em transferir “Sinhô Luís”, o senhorio, proprietário de várias fazendas, para um “Maît’ Luís”, sendo que nalguns meios rurais da França se usava o título de “Maître” para qualificar o camponês abastado que, por via da sua condição geográfica e social, não podia ser tratado por “monsieur”, título destinado a pessoa proveniente de meio urbano.

Por fim, vale a pena reparar num curioso caso de deferência aplicada a instituições administrativas que surgem, assim, personificadas na fala de um camponês:

Nã teve dinheiro com que pagar a contribuição do seu palheiro na Recebedoria, e veio a **senhora Justiça**, levou-lhe tudo até a panela onde cozia o inhame. (C, 38)

*Il avait p'us d'argent pou' payer l'impôt sur sa chaumière au Bureau des Recettes et dame-Justice est venue et lui a tout confisqué, même le chaudron où il faisait cuire l'igname.*

– Senhô vigairo, ou a **senhora Cambra** tira o imposto ou larga-se lume àquela diaba. Basta já o qu'a gente sofre do **senhô Governo** e ainda mais esta!... (C, 74)

*M'sieur le curé, ou dame-Mairie retire l'impôt ou on met l' feu à c'te diablesse. Sieur-Gouvern'ment nous fait déjà assez souffrir comme ça... Eh ben, i' nous manquait p'us que ça ! ...*

Embora a funcionar como marca do falar camponês, a expressão poderá ser entendida pelo leitor como veículo de ironia por parte do autor-narrador. A essa leitura se procurou dar eco através da adaptação acima proposta, em negrito<sup>254</sup>.

#### 3.2.4. Aspecto estilístico formal

Emanam das frases de Bento de Gouveia uma musicalidade, um ritmo e uma imagética que contribuem para a literariedade do romance *Canga* e que comovem o leitor português. Numa escrita, que extrai a sua originalidade tanto do acervo literário dos autores canónicos portugueses como da língua vernácula, Horácio Bento também a enriquece com combinações lexicais neologizantes e com registos múltiplos, em que várias vozes são convocadas para fazerem uso da palavra. O autor parece, assim, modelar a língua portuguesa a partir das próprias possibilidades produtivas e criativas que ela encerra.

Tal é o matiz da língua do texto. Note-se, por exemplo, o enunciado “Não mais se deslembrava da decepção que tivera naquela tarde (C, 178); o neologismo “deslembrar” dá maior realce à ideia de que algo não sai mais da memória do que o

---

<sup>254</sup> Devemos a solução proposta à Professora Doutora Jacqueline Penjon.



corriqueiro “esquecer”. Parece-nos que a solução que consiste em substituir o prefixo *des-* pela negação, mais banal e tranquilizador, empobrece a expressão na medida em que o autor parece emprestar a formas funcionais o seu sentido etimológico primitivo. Fica a pergunta: será “ne pas se déssouvenir” ou “désoublier” sinónimo de “ne pas oublier”?

A língua de Horácio Bento é herdeira de uma escrita de sabor finissecular que cultiva a transformação de substantivos em verbo, imprimindo à frase energia e movimento, pelo pitoresco e condensado da expressão, e que tem correspondentes dicionarizados em francês, como:

[aquela rapariga] aparece-lhe como verdadeira divindade por a qual sentia uma adoração que o **escravizava** inteiramente. (C, 42)  
*[elle] lui apparût comme une véritable divinité pour laquelle il avait une adoration qui l'esclavageait entièrement.*

No jogo dos ganhos e das perdas, o aproveitamento das virtualidades linguísticas do idioma receptor permite recorrer ao método da compensação e da amplificação semântica:

Quer um, quer outro, **iludiam** os vendedores das aldeias circunjacentes (C, 45)  
*L'un et l'autre **illusionnaient** les vendeurs des villages alentour*

organistas e cantores de fora, ao princípio **causaram-lhe comoção** (C, 54)  
*des organistes et des chanteurs venus d'ailleurs, le **commotionnaient** au début*

O mesmo procedimento compensatório é posto à contribuição no que diz respeito ao tratamento dos aspectos fono-rítmicos. Como ficou demonstrado em partes anteriores do presente estudo, a escrita de Horácio Bento confere importância às sonoridades sugestivas da língua: nalguns casos, foi possível criar uma repetição, com valor de aliteração imitativa, explorando os recursos fónicos e lexicais do francês:

Ao painel da corda de serras que servem de espaldar ao extremo sul da freguesia, opõe-se, na face do Norte, a vastidão incomensurável do mar. (C, 28)

*Au spectacle de la chaîne de montagnes servant d'appui à l'extrême sud de la commune s'oppose, côté Nord, l'immensité incommensurable de la mer.*

Havia três engenhos que, dia e noite, alvoroçavam a tranquilidade melancólica da aldeia. (C, 28)

*Il y avait trois moulins à sucre qui, jour et nuit, troublaient la tranquille mélancolie du village.*

Nos exemplos acima apresentados, as relações onomatopaicas e semântica resultam melhor em francês. Em muitos outros casos não foi possível conseguir ou transpor efeitos dessa natureza quando o original os propunha.

Igualmente relevante é a detecção e aceitação da expressão ambígua, componente fulcral de muitos textos literários. Como consequência, resistimos à tentação de a desvendar, de a simplificar, opção que radicaria no empobrecimento da pluralidade semântica do original. Por exemplo, no episódio em que Mendes combina com Maria um próximo encontro, acertado o lugar, mas faltando indicar o momento, responde Maria ao namorado: “– C’o sol na boca da Muranha”. A luz do contexto em que se insere, esta tirada permite duas interpretações. Numa leitura de primeiro grau, trata-se de uma mera indicação temporal (lugar do sol) e espacial (a boca da Muranha<sup>255</sup>). Porém, a expressão oferece uma leitura de segundo grau, elaborada pelo autor com virtuosismo, ao sugerir uma metáfora com função premonitória: sendo Maria, bela como o sol, e o Mendes, o sedutor, qual predador furtivo, à espera do momento certo para “abocanhar” a “presa”. A solução adoptada por nós foi: “– Quand le soleil sera dans la gorge de la Muranha” de modo a sugerir, ainda que remotamente: “– Quand la proie sera dans la gueule du loup”.

Na obra de Horácio Bento, o recurso à “escrita da oralidade” de falantes do povo madeirense parece emergir como aspecto mais evidente da sua pesquisa literária. Com

---

<sup>255</sup> Será a forma “muranha” corruptela de “muralha”?

feito, o escritor madeirense, ao enveredar pela representação da vida insular, foi sensível à plasticidade da expressão oral popular. Não somente a nível do vocabulário, das fórmulas (algumas com estatuto agramatical) e das imagens, mas também a nível da configuração da discursividade, com óbvias repercussões na estética da obra.

É, por isso, no discurso directo que se patenteia, com vigor, o regionalismo bentiano, componente intrínseca da “madeiridade” e dificuldade acrescida do tradutor, que terá que se familiarizar com expressões e vocabulário nem sempre registados nos raros glossários existentes. Esses diálogos entre personagens do campo constituem um desmentido ao lugar-comum tradutológico de não ser essencial um profundo conhecimento da língua-fonte para bem se traduzir.

Transpor o discurso directo no romance não é, assim, apenas uma operação semântica. Traduzem-se diálogos que convém contextualizar, atendendo aos vários registos, aos vários sociolectos, como no seguinte excerto:

- Sr. Custóido, Vossa Senhoria vai tomando nota dos quilos e ó depois diz-me o qu’eu tenho a arreceber...
- Já sabes, é a três tostões.
- Mas o pregão dezia qu’era p’lo maior preço que corresse!
- Isso é só p’ra quem não é meu caseiro. Todos os anos é assim. Não é novidade p’ra ti.
- Peço desculpa, mas eu nã sabia.
- Para ti e os outros é a três tostões.
- Antão a gente semos injeitados?! (C, 46)

Coloca-se, então, a questão de saber se convém mais uma tradução semântica dos diálogos ou se vale a pena investir numa tradução que transponha não somente os conteúdos das mensagens, mas que sugere também um falar rústico, com marcas da oralidade, bem distinta de uma linguagem padronizada pela instituição escolar, como a seguir exemplificamos:

- Maît’e Custódio, vous voudrez ben prend’e note des kilos et m’dire ensuite combien j’ dois toucher...
- Comme tu sais, c’est à trois *tostões*.

- Mais votre annonce disait que c’était au meilleur prix courant...
- Oui, mais pas pour le métayer qui travaille sur mes terres. C’est comme ça tous les ans. Tu devrais le savoir...
- Je vous demande pardon, mais j’le savais pas...
- Pour toi et les autres métayers, c’est à trois *tostões*.
- On est alors des laissés-pour-compte ? !

Optámos por criar uma linguagem de cariz popular em que existem também elipses, uma escrita da fala, mas onde criámos igualmente um sistema de erros, quer de pronúncia, quer de sintaxe, sem pôr em risco a compreensão por parte do público leitor. A relação entre escrita criativa e tradução pode ser, assim, explorada com resultados interessantes. O processo é, bem decerto, artificial, mas o que se pretende é um efeito de leitura equivalente. O leitor lisboeta, desconhecedor da paisagem cultural madeirense, deve experimentar o mesmo sentimento de estranheza que o leitor parisiense que lê um diálogo com sabor regionalizante e popular.

De resto, a narração (o discurso ou prosa expositória) foi relativamente fácil de traduzir. O modo narrativo realiza-se numa linguagem de carácter universal. É, em parte, por isso que é acessível a qualquer pessoa que tenha uma cultura geral e a razão principal porque se encontra bem dicionarizada. Regra geral, a pontuação foi respeitada, a não ser quando a sua manutenção introduz em francês um ruído que não existe em português. O excesso de fidelidade pode, efectivamente, por vezes, constituir um exemplo de traição ao estilo, à configuração do enunciado.

Torna-se assim evidente que, em função de tudo o que já afirmámos anteriormente, a tarefa do tradutor ou “re-escritor”, no seu trabalho de manipulação do texto-fonte, parece ter que ver acima de tudo com o estilo, e em particular com a retórica, já que nesta julgamos concentrarem-se opções discursivas que podem ser entendidas como marcas de uma época estética circunscrita no texto-fonte.

O literalismo é uma salvaguarda contra os desvios a que toda a reescrita pode sucumbir. No entanto, a tradução não deixa de ser uma reescrita porque não podemos traduzir à letra e bem e porque a actividade da tradução consiste em restituir algo (o texto) para alguém (o leitor). É disso que fala Manuel Frias Martins, no ensaio *Em Teoria (a Literatura)*, 2003, no capítulo dedicado à “Tradução literária”, ao mostrar como são hoje fulcrais e decisivas as figuras do receptor e do intérprete, na apreciação estética de um texto, criticando o texto benjaminiano “A Tarefa do Tradutor”, que afirma que “[n]enhum poema se destina ao leitor, nenhum quadro ao observador, nenhuma sinfonia ao ouvinte.” (Benjamin, 1955, 1973: 69, citado por Frias Martins). Para quem e para que serve então?

Para terminar, o texto traduzido que se apresenta no segundo volume desta dissertação parte de uma tradução, em modo bastante literal (mas não à letra), na qual o tradutor tenta, por compensação, equilibrar a balança dos ganhos e das perdas de sentido. Na prática da tradução literária é, na verdade, clara a importância da compensação, enquanto estratégia de obtenção de equivalência. Assim, por exemplo, ao traduzir um texto falado no original, a dificuldade em obter esse mesmo colorido verbal na língua de chegada poderá ser compensada por transcrições que manterão um certo conjunto de efeitos equivalentes no leitor. Do mesmo modo, o contexto cultural de uma passagem literária complementa a equivalência linguística e estilística visada. A sua tradução deverá ter consciência das implicações tanto literárias como ideológicas relacionadas com uma eventual opção entre a não-tradução, a transposição ou a modulação das questões culturais. Por essa razão, é essencial que o tradutor construa para si uma sólida e sempre actualizada cultura geral.

### 3.3. Considerações finais

O universo da tradução é uma área onde abundam fortes antinomias, nomeadamente a famosa alternativa entre tradução literal ou tradução literária. Será que o tradutor deve ter em vista a transparência e a evidência do texto final ou admitir uma relativa opacidade textual que obrigue o leitor a fazer um trabalho pessoal de decifração? Será que a distância entre o texto-fonte e o texto-alvo pode ser importante ou deve ser mínima? Fidelidade ou elegância? Língua ou cultura?

Se, respeitante à prática translatória, não existe uma posição comum, um modo de traduzir constrangente, qualquer tradutor é livre de optar pela tradução literal ou pela tradução livre, segundo o seu critério; mas convém que a escolha seja adequada ao objectivo proposto, bem como ao público visado, a menos que convoque uma versão conhecida e transponha para o seu caso todas as estratégias seguidas para o procedimento daquele, modernizando-a.

O tradutor tem, assim, de começar por decidir se vai fazer uma tradução próxima do original ou se, no pólo oposto, quer um texto que seja inteligível ao leitor moderno, graças ao processo da naturalização. As circunstâncias a ponderar são várias; a esse respeito, Francisco Cota Fagundes observa:

Traduzir é uma arte em que é necessário aceitar riscos. É uma arte efémera (diz-se que cada 20 ou 30 anos uma tradução, por bem sucedida que seja, tem de ser refeita). É uma arte imprecisa. Por isso, chamá-la ciência seria um absurdo. Exige constantes decisões que podem provocar perdas ou ganhos; por vezes, em certos momentos, se o tradutor é feliz, texto-fonte e texto-alvo podem ascender ao mesmo plano expressivo. (FAGUNDES 1998: 356)

De facto, não se traduzem apenas línguas mas, sim, textos enraizados numa cultura, qualquer que seja a universalidade do propósito, que evolui e se redefine incessantemente. A tradução não é simples translação, é antes uma tentativa, um ensaio para ultrapassar o aspecto formal – ou seja, abstracto – da língua em proveito do real.

Por essência, é sempre provisória e renova-se a cada geração de tradutores cuja língua materna evolui.

Explorámos o texto original na perspectiva de detectar, reconhecer e avaliar os elementos referenciais que estão na base da “madeiridade” do romance *Canga*, desse território que determina uma matriz identitária social e insular. Este processo conduziu, por seu turno, à tomada de decisões fundadas sobre aquilo que manter e aquilo que comprometer, com o objectivo último de alcançar uma equivalência dinâmica, isto é, construindo um sistema que não é exactamente o mesmo, mas outro, cujo valor no contexto lhe é, no entanto, equiparável, entre o texto original e o texto traduzido. Porque traduzir nasce do equilíbrio entre acções aparentemente simples: reter e adaptar, reescrever e restituir, em conformidade aos modelos vigentes da literariedade. Mas se os conceitos de estética literária evoluem no espaço e no tempo, e coexistem numa miríade de conceitos paralelos, cada texto literário acabará por criar as suas próprias normas de leitura e de interpretação, logo, de tradução. Ao tradutor resta a estratégia imutável da precisão que se traduz – jogando com os signos linguísticos – no bom conhecimento das línguas de trabalho, com especial incidência no conhecimento profundo, tão intuitivo quanto informado, e no manuseamento hábil do seu mais precioso recurso: a língua materna.

A tradução da obra apresenta-se, assim, como o resultado de uma reescrita equivalente ou homóloga, em conformidade com regras discursivas de outro sistema linguístico e cultural. Relativamente ao texto original de que é subsidiário, tal operação de escrita implica um novo acto de comunicação, porque realizado num novo contexto, com novos intervenientes e dirigido a outro público. Como sintetiza João Ferreira Duarte:

Para Lefevere, os textos traduzidos são “refracções” (1982; 1984) ou “reescritas” que devem ser vistas, não em função de comparações bí-unívocas e descontextualizadas

com os originais – um método que apenas reproduz as exaustas categorias tradicionais de fidelidade e liberdade –, mas enquanto elementos de um sistema coerente de inter-relações e de condicionantes (“constraints”) que agem sobre a reescrita de molde a manipularem os textos de acordo interesses e valores da cultura de chegada. Como dirá também, e caracteristicamente, Lawrence Venuti, “a tradução implica sempre um grau de subordinação em qualquer língua de chegada ao construir uma representação do texto estrangeiro submetida a valores culturais domésticos” (1996, 333). / Entenda-se aqui que tal aculturação do outro se exerce sempre em situação, isto é, obedece a determinações sociais e, em última análise, históricas que o modelo sistémico de André Lefevere – epistemologicamente afim aos de Itamar Even-Zohar, Siegfried Schmidt e Pierre Bourdieu – permite compreender com eficácia. Assim, as condicionantes que interagem na produção de reescritas e constituem o sistema enquanto tal, são os seguintes: a ideologia, a poética, a estrutura do mecenato, o universo do discurso, a língua natural e o próprio texto de partida (1984, 90-92; 1985, 227-233). (DUARTE 1998: 35)

O jogo da reformulação, que está subjacente à prática da tradução, só é possível pela mediação do tradutor e determinado pelas condições materiais e psicológicas em que este se encontra no momento do acto tradutivo. Essa evidência indicia que a invisibilidade do tradutor (transcritor) no enunciado nunca é total. Além disso, a necessidade de aproximar o público-alvo do texto de origem determina a reescrita na língua-cultura de chegada. Com efeito, as estratégias e táticas do tradutor literário, que escolhe dizer e dizer-se através das palavras dos outros que ele for capaz de tornar suas, decorrem da ideia de que o próprio tradutor tem da figura do presumível leitor destinatário.





V



Se olharmos para a vida e a obra de Horácio Bento de Gouveia, conseguimos ter uma interessante abordagem de significativos aspectos da vida insular ao longo do século XX, tanto a nível social como a nível cultural.

Neste sentido, podemos afirmar que o percurso de vida do autor constitui uma espécie de traço de união, por um lado, entre os principais ciclos económicos da Madeira do século XX, pelo outro, entre as sucessivas gerações de intelectuais na ilha desse século: de João dos Reis Gomes e Cabral do Nascimento a Irene Lucília, de Ricardo Nascimento Jardim a José António Gonçalves e até José Tolentino Mendonça, passando por António Aragão e João França.

Por tudo isto, dois aspectos merecem ser destacados: primeiro, podemos dizer que através da narrativa de ficção, Horácio Bento revela ao leitor (incluindo o madeirense), a Madeira nas particularidades da paisagem insular e no retrato da sua sociedade, emprestando a (sua) voz ficcional ao *outro* social (designadamente as bordadeiras, os pequenos agricultores, os comerciantes e artesãos, os emigrantes, os empregados e os empreendedores). Ao fazê-lo, não só não apaga o *eu* autoral como o releva. O lirismo telúrico e a sociabilidade épica conjugam-se – ou melhor – fundem-se num corpo único, oscilando entre os dramas quotidianos dos humildes e a enraizada esperança num mundo novo, numa comunidade mais solidária e justa.

Segundo, podemos afirmar que o conhecimento da Madeira revela Horácio Bento, porque nela se afere a oscilação entre a invenção literária e a memória testemunhal, sempre falível e interessada, que denuncia os silêncios eloquentes, os assuntos subtilmente evitados, apesar de serem do conhecimento geral, e marcantes da história recente insular, o enredo que se projecta na história madeirense como modo de revelação de um presente velado ou dissimulado.

### 1. Horácio Bento de Gouveia: o homem, o lugar e a escrita

Professor do ensino secundário, jornalista e escritor, Horácio Bento de Gouveia foi principalmente um “cronista” da ilha e do viver ilhéu, quer de ambientação rural, quer citadina. Escreveu centenas de crónicas em que figuram os traços mais originais da vida quotidiana dos madeirenses e cuja revelação constitui também o ponto fulcral da sua pesquisa literária. Por isso, podemos dizer que, com Horácio Bento de Gouveia, afirmar-se o madeirense como o etnógrafo da própria história e experiência de vida na narrativa de ficção (na esteira de um João dos Reis Gomes e a par de um João França).

Daí a sua obra constituir um marco importante na história cultural da Madeira. A sua sensibilidade, de um humanismo considerável, revela uma profunda compreensão da precariedade moral ou material, bem como da insatisfação e da dor humana. É esse o material humano que o seu texto sedimenta, imbricando-se com os demais discursos em torno da construção da identidade do povo insular e dos seus hábitos sociais. Para tal, o escritor recorre, naturalmente, a uma estratégia de mobilização do imaginário e do sentir insular em prol da afirmação da cultura madeirense. Desta feita, o ficcionista, legitimado pela nascença e pela opção de vida em regressar à ilha para o fazer, não cessa de problematizar, criticamente, a micro-sociedade e o indivíduo madeirenses.

Foi dado, realmente, a alguns dos seus romances de viverem a *ressurreição* do ruralismo, do regresso às origens, do catolicismo existencial, da crítica social, da exaltação dos valores constitutivos da identidade regional e da desconfiança global da cidade e do cosmopolitismo, por ser um modo de vida que, sendo objectivamente inevitável e até indispensável, pode anular as afinidades identitárias que constituem a coesão de uma estrutura civilizacional.

Se considerarmos o tema profundo dos romances bentianos nas diversas situações apresentadas, verificamos que coexistem dois universos socioculturais: o da vida tradicional, da aldeia natal (Ponta Delgada) ou da ilha, em comunhão com a Natureza, por um lado, e, pelo outro, o mundo urbano, sofisticado e burguês, representado pela cidade do Funchal ou, melhor ainda, pelo continente (Lisboa ou Coimbra), espaço pelo qual o herói, ao deixar a sua terra, sente uma atracção confusa, à que não consegue resistir até voltar a ter mão em si e conseguir finalmente disciplinar a própria vontade.

Ponta Delgada é uma aldeia vincadamente marcada por uma civilização rural, de tradição católica, em que o senso comum exerce uma forte vigilância sobre os actos de cada um. Os romanceiros, as quadras e as cantigas populares caracterizam o referencial histórico e o imaginário do povo que aí vive. Quase todos os romances bentianos começam pelo relato de uma juventude, senão feliz, pelo menos aconchegada num mundo coerente e seguro, numa comunidade em molde cristão, em que o espaço é circular e cujo centro é a família.

Ao passo que, na cidade do Funchal ou Lisboa, há mais à-vontade e liberdade, o espaço é labiríntico, a cultura é erudita e literária, urbana e cosmopolita (o saber social respigado na convivência em bailes no casino ou em visitas de cortesia às pessoas amigas, na tertúlia de café, etc.).

Para Horácio Bento de Gouveia, a cidade é o lugar para onde se transportam esperanças e vontade de mudança do mundo contemporâneo. Porém, a cidade é, de igual modo, um espaço de artificialismo, de degenerescência e de amoralidade. Ao passar sem preparação de um meio para o outro, o protagonista sucumbe ao desalento e à dissolução da sua personalidade. Só progride quem se mantiver fiel à nobreza de espírito e ao respeito das raízes socioculturais.

Se Funchal ou Lisboa é o lugar para onde vão as entidades ficcionais que querem vencer na vida, a verdade é que elas nunca esquecem as origens ou o passado e, no final do seu percurso e da narrativa, essas personagens optam pelo regresso ou pela peregrinação à costa norte, como se a uma romagem o escritor quisesse convidar o leitor.

É, pois, a partir desta tensão criada pelo bipolarismo dos referidos mundos paradigmáticos que se desenvolve o drama fundamental da poética bentiana.

Sempre atento às novidades culturais, Horácio Bento *ilhou-se* para obedecer a um profundo imperativo de independência pessoal em face de quaisquer correntes que o ligassem demasiado a uma doutrina estético-literária. Não será então de estranhar que, desta atitude individualista, nasçam duas constantes na sua obra: o regionalismo temático, tratado à luz de uma concepção naturalista da vida, e a ficcionalização da sua autobiografia ou do conhecimento directo das coisas e de tipos madeirenses por ele apreendido.

Estas linhas de força enquadram-se, se quisermos situar a obra bentiana no panorama da literatura portuguesa, nas seguintes molduras estéticas: o livro navega por entre as águas do presencismo, do neo-realismo e dos regionalismos aquiliniiano e brasileiro, apontando claramente para a reivindicação social, uma das missões que a literatura ocidental com intencionalidade progressista da altura levava a peito.

O que fica da leitura da sua obra é a ideia de que o escritor tem um forte e inconfundível perfil de autonomia criativa e crítica. Nas entrelinhas, percebe-se que Bento de Gouveia reivindicou a necessidade de, não só pelas almejadas obras de

utilidade pública ou pelo desenvolvimento económico, mas também pela literatura e cultura, melhorar a sociedade madeirense.

Percebe-se, assim, que o discurso socio-económico e histórico se entrecruza com o discurso ficcional, uma vez que a ficção é também uma das formas de aprofundar a realidade. A ficção bentiana penetrou e articulou diferentes lugares da região da Madeira, criou personagens que dilatam fronteiras no que se refere à representação do real: outras temáticas, outras formas de experimentar a realidade, reelaborando o passado e recusando a ilusão de um paraíso terrestre.

Horácio Bento de Gouveia criou estereótipos e procurou reforçar valores culturais re-sinalizando identidades, valores, crenças e demais elementos que, ao darem forma à cultura madeirense, funcionam como um dos elementos de coesão da comunidade que vive (n)esta cultura.

Acerca de certos silêncios referentes a assuntos que marcaram a Madeira no século XX, quer de carácter histórico-social (por exemplo, certos grupos sociais, como a comunidade inglesa do Funchal, pouco ou nada tratados, e certos factos históricos, como a Revolta da Madeira, 1931, ou a Guerra Colonial), quer de cariz temático-literário (o não comentar a obra de certos confrades seus e o não tocar em assuntos, nomeadamente o religioso, que podem ferir susceptibilidades a nível local), o que se pode dizer é que estas omissões são, sem dúvida, significativas e dizem algo sobre a ideologia do autor.

Em todo o caso, nascido da vontade de afirmação artística e de uma vivência genuína em osmose com o meio envolvente, a obra bentiana deve ter lugar marcado nos escaparates dos livros a folhear, quer por deleite, quer por necessidade de consulta, por integrar a matéria inerente às quatro dimensões culturais: a da memória, a da reflexão, a da criação e a da crítica. Se olharmos para o percurso de vida do escritor e para a obra



que nos legou, não custa afirmar que, com Horácio Bento de Gouveia, a Madeira encontrou, finalmente, o romancista de fôlego que há muito reclamava e merecia.

### **2. De *Ilhéus* a *Canga***

Seguindo o método histórico-crítico, tentámos, neste passo, traçar a génese e a história editorial do referido texto, bastante interessante por sinal, esboçar uma breve caracterização da identidade literária da obra em estudo e ensaiar algumas linhas de leitura que a escrita do romance parece convidar.

Em 1946, Horácio Bento de Gouveia lança-se à escrita de um admirável fresco, visando ilustrar a injustiça gritante de que padecia certo mundo rural madeirense, bem como a evolução dos costumes da sociedade funchalense dos anos vinte do século passado. Do prelo, sairia, em inícios de 1949, o romance *Ilhéus*, cujo título terá sido uma segunda escolha por respeitar melhor a sensibilidade da então censura prévia<sup>256</sup>. Só que o texto do romance vai sofrer novos desenvolvimentos à medida que acompanha e repercute o evoluir da questão do “contrato de colónia”. A segunda edição, datada de 1960, recupera o episódio histórico, presenciado pelo autor, da entrega dos alvarás de posse de terras aos colonos da primeira Lombada da freguesia da Ponta Delgada, ocorrida em Setembro de 1956. Em finais de 1975 e inícios de 1976, o livro vem a público na sua versão definitiva, com modificações, acrescentos e nova reestruturação, incluindo os dois capítulos ditos “censurados”, em véspera da extinção do “contrato de colónia” por decreto legislativo regional<sup>257</sup>, em Outubro de 1976. Sai, então, o romance

---

<sup>256</sup> V. Horácio Bento de GOUVEIA, “Da censura ao romance social”, *Diário de Notícias*, Funchal, 07-VII-1974.

<sup>257</sup> V. decreto legislativo regional nº 13/77/M, em 18 de Outubro de 1976.

sob o título de *Canga*. Dos títulos inicialmente pensados, seria este, ao que parece, aquele que tinha a preferência do autor.

A acção principal da narrativa remonta a 1914, na Ponta Delgada, “terreola atrasadinha, de convivência rústica”, no dizer do autor, e, paralelamente, em jeito de contraponto, passará a decorrer também no Funchal e em Lisboa.

O tema central do romance é o drama da *colonia*, antigo regime agrário que vigorava ainda na Madeira, e que tinha particular expressão desumana na Ponta Delgada. Esse regime prendia à terra o *colono*, nela trabalhando de sol a sol, em benefício do *senhorio*, sendo aquele nunca dono do solo, mas apenas das benfeitorias, cujo valor de transacção dependia da vontade deste. As famílias de colonos aqui retratadas, os Péleas, os Misérias e os Garipos, entre outros, contracenam com os gananciosos senhorios, Filipe Custódio e Luís da Feiteira. A situação em foco é acompanhada por Manuel Esmeraldo, o fio condutor da narrativa e o protótipo do bom rapaz de família abastada, de configuração romântica e dado à meditação, que desperta para os amores de adolescente e de estudante. Desse processo de tomada de consciência, resulta a afirmação do protagonista contra uma situação económica e social que o ultrapassa. O percurso de Manuel leva o leitor a descobrir a vida da aldeia, depois, a vida mundana funchalense de uma *Belle Époque* e, por fim, a boémia de estudante em Lisboa. Nessas atmosferas recriadas, denuncia-se a dissolução de valores tradicionais e certo artificialismo no modo de viver das pessoas em meio urbano.

Como é de esperar de um romance de cunho regionalista, a tónica é colocada no ruralismo da terra natal do autor, abrangendo factos que vão da época da Grande Guerra até 1956, num espaço de tempo assumidamente concentrado e anacrónico do ponto de vista da historiografia, parecendo o escritor estar mais interessado numa construção mítico-literária da Madeira. Mesmo assim, Horácio Bento faz nele o recenseamento e o

cadastro de boa parte das famílias da freguesia e até de algumas dos arredores, emprestando, deste modo, ao romance, o valor acrescentado de inegável registo etnográfico.

Em suma, a maior fatia do livro consiste numa narrativa de lugar, onde a geografia e a entidade social e física, definidora de um colectivo particular, evidenciam ter alma própria. No fundo, é a aldeia que emerge como principal protagonista, desde a sua relação com a paisagem e com a cidade, ao modo de se organizar como comunidade, cabendo a Manuel Esmeraldo o papel de se erigir em consciência e porta-voz desse meio tradicional.

### **3. Em torno da problemática da reescrita**

Enveredando pelos trilhos da criação de Horácio Bento de Gouveia, procurámos, neste trabalho, desmontar a natureza das correcções e transformações textuais a que o escritor madeirense submeteu o texto de *Ilhéus/Canga* na sua fase de pré-edição e ao longo da sua tradição impressa. Um tal desígnio exigia um processo de contextualização e de enquadramento no campo do pensamento do autor e no da doutrina literária contemporânea, o que ensaiámos fazer nos dois primeiros capítulos deste volume.

No decorrer da pesquisa de dados e da observação dos materiais, entreviu-se a oficina do escritor, o modo como ele trabalhou a língua e os documentos aproveitados ou “colados”, o sentido de algumas campanhas de revisão/reescrita do texto, através do contacto com alguns momentos, ainda que numa fase já bastante adiantada (um dactiloscrito com emendas autógrafas), do processo genético na formação do texto. Sem os hipotéticos esboços, manuscritos, folhas soltas, na sua fase de *work in progress*, não foi possível remontar ao nascimento do projecto literário. O que nos foi dado observar

foi um ante-texto literário já estruturado, consolidado, em fase de revisão. Todavia, o cotejo das várias versões resultou na construção de uma leitura que interpretou gestos e tendências, no sentido de determinar algumas intenções e técnicas de produção textual: para empregar uma comparação com o processo de construção de uma casa, os espaços textuais por nós analisados revelaram o trabalho de acabamentos, retoques, *bricolage*, inserção ou eliminação de alguns materiais verbais e algumas hesitações significativas (do ponto de vista de temas ou assuntos de que, em determinados contextos sociopolíticos, se podia — ou não — falar). Tudo isso permitiu desenhar parte do retrato do processo criativo e do criador.

Depois de termos tentado aprisionar, embora parcialmente, alguns traços da escrita bentiana que permitiram esboçar o seu perfil, ficamos com a ideia de que esta escrita, reveladora do que se passa no seu imaginário, fazendo eco das grandes interrogações que assolam o Homem madeirense desde um tempo e um espaço distantes da memória apenas antevistos na sobreposição da arte da palavra à difusão do conhecimento do meio retratado, continuará a ser terreno cada vez mais fértil para a compreensão do escritor no seu propósito de transcender os tempos e os lugares que lhe couberam.

Também estivemos atento ao trabalho do(s) editor(es) na fixação do texto literário, com o intuito de tê-lo em conta na nossa proposta de edição crítico-genética. Com efeito, o trabalho da edição crítico-genética confrontou-nos com as incertezas da ortografia portuguesa e com as contingências da edição.

Além disso, investigámos grande parte do campo da referencialidade, do fundo cultural e do espaço do imaginário patente no romance em análise para determinar as chaves interpretativas da sua poética. A soma dessa pesquisa encontra-se no segundo

volume deste estudo, no seguimento da nossa proposta de edição crítica, nas secções intituladas “Anotações” ao romance e “Glossário”.

As anotações constituem, por assim dizer, uma relação hipertextual com elementos do corpo do texto em análise, revelando os textos (noções, informações, alusões) que estão virtualmente detrás do texto literário bentiano.

Assim, podemos terminar esta parte, dizendo que o projecto de uma edição crítica de *Ilhéus/Canga* levou-nos a formular as primeiras reflexões sobre questões de método e de princípios sobre a melhor forma de editar a obra de Horácio Bento de Gouveia com base no estudo das fontes de criação literária, dos problemas de releitura e dos contextos de edição.

Quando a reescrita é operada por outra mão, assistimos a um processo de transversalidade, a um fenómeno de metacomunicação literária. Como se trata da reescrita de um romance, o invariante baseia-se, normalmente, na parte significativa ou partes importantes do argumento (do esquema narrativo), com o pormenor de já pertencer ao domínio público. Este esquema sujeita-se a uma manipulação de modo a reconfigurá-lo em novo suporte mediático e artístico, de modo a lhe conferir novas orientações estéticas, ideológicas e hermenêuticas.

Quando a reescrita pretende conformar-se a um produto normalizado de divertimento de massa, são as estratégias de trivialização ou de actualização que dominam. O trabalho dos adaptadores pressupõe, então, que, ao grande público, medianamente culto, consumidor preferencial, importa essencialmente apreciar o enredo e a sequência dos episódios da narrativa, em detrimento dos respectivos envolvimentos técnicos formais.

Quer isto dizer que, a partir da escolha de uma forte isotopia e de uma sequência lógica definidoras de acessível coerência de sentido, o processo leitura-reescrita pode manipular o conjunto do texto narrativo para lhe insuflar novo alcance, nova significação. Este trabalho, que podemos designar como uma “modelação ideológica”, é uma verdadeira transformação do texto cujas diferentes virtualidades significantes são tratadas segundo diversas operações, norteadas pela dupla preocupação: a da coerência da produção e a de seduzir/ cativar o público a que se destina.

**Condensar** será o gesto do resumo que aproxima e encadeia os lugares do texto tidos como essenciais. A leitura deve **acrescentar** ligações lógicas, frequentemente ausentes dos textos literários, mas também preencher “as casas vazias” que a imposição de um guião/sinopse, por exemplo, faz aparecer. O leitor opta por **suprimir** os elementos excessivamente renitentes ao trabalho de significação que opera; pode também conferir-lhe o estatuto de “pormenor” ou de “digressão”. Para dar novo significado à ideia ou a noção mobilizada, torná-la mais precisa ou abrangente, mais actualizada ou distante, mais real ou onírica será preciso **substituir**. Ao **traduzir**, a reescrita tende para levantar as ambiguidades, explicitar alusões e reduzir o campo semântico dos símbolos e das imagens, substituir ou manter elementos intraduzíveis, o que altera a tessitura do discurso. Para colmatar as perdas, recorrer-se-á ao procedimento compensário.

Em suma, cada leitura levada a cabo com lucidez pode fazer aparecer lugares de resistências ou “restos”. A experiência mostra que, muitas vezes, são eles que podem tornar-se os pontos de partida para novas leituras e, por conseguinte, reescritas.

Entre o texto a jusante (metatexto) e o texto a montante (prototexto), tocamos de perto certos aspectos da alternativa entre a dependência do texto adaptado e a liberdade

da reescrita. Reescrever implica uma nova intenção na reformulação do texto existente. Cabe ao reescritor tomar o caminho que mais lhe convier, consoante o projecto que pretende levar a cabo, projecto esse determinado pelo público a que se destina, pela natureza da sua manipulação/adaptação pelo contexto em que essa nova versão deverá surgir. É essa a primeira tarefa do reescritor. Porque, ao fim e ao cabo, o reescritor tem que tomar decisões e fazer opções relativamente à projecção do texto em que se mexe: ou copiar o texto, transpondo-o, ou interpretar o texto, parafraseando-o; ou apropriar-se do texto, restituindo. Mas quando acaba a voz do autor e quando começa a do adaptador ou do tradutor? É esta a questão fulcral da problemática que tentámos analisar e ficou comprovado que, afinal, o reescritor é sempre visível, ou melhor, que a invisibilidade do reescritor é utópica. Tentamos perceber as condicionantes que determinaram o aspecto físico bem como o aspecto intelectual da tradução.

Em última análise, se pretendemos desvendar a verdade de uma manipulação, importa ter bem presentes os seguintes parâmetros:

Primeiro: o reescritor move-se sempre entre cultura e ideologia: desempenha um papel de “mediador” que não é neutro quando trata da mistura de discurso, cultura e identidade;

Secundo: a reescrita é obviamente realizada por meio de processo linguísticos que decorrem de operações:

- de ordem comunicativa, em que o reescritor procura restituir a mensagem do texto original para novo suporte, efectuando uma transacção de sentidos:

- de ordem pragmática, em que o reescritor tende a aproximar o seu texto do público alvo, por meio de uma acção mediadora

## CONCLUSÃO

---

- de ordem semiótica, em que o reescritor toma em linha de conta o que o sistema de acolhimento determina, sendo a reescrita o resultado da interacção entre duas linguagens postas em situação de diálogo;

Terceiro: o produto final da reescrita está sujeito a outras intervenções nem sempre definidas e assumidas: a do revisor de provas/censor, do editor ou do tipógrafo.







**VI**



## A. BIBLIOGRAFIA BENTIANA

### 1. ACTIVA

#### 1.1. ROMANCES

- (1949). *Ilhéus: Romance* [pref. Aquilino Gomes Ribeiro]. Coimbra, Coimbra Editora.
- (1959). *Lágrimas Correndo Mundo: Romance*. Coimbra, Coimbra Editora.
- (1960). *Ilhéus: Romance* [pref. Aquilino Gomes Ribeiro]. Coimbra, Coimbra Editora.  
[2ª ed.].
- (1963). *Águas Mansas: Romance* [pref. Carlos Lélis]. Coimbra, Coimbra Editora.
- (1975). *Canga: Romance* [pref. Aquilino Ribeiro]. Coimbra, Coimbra Editora. [3ª ed. de *Ilhéus*]
- (1976). *Stille Wasser von Madeira: Roman* [Aus dem Portugiesischen ins Deutsche übertragen von Dr. Rolf Ulbrich]. Berlin, Verlag J. Kleindienst. (Publicação da tradução alemã de *Águas Mansas*)
- (1979). *Torna-viagem: Romance do Emigrante*. Coimbra, Coimbra Editora.
- (1980). *Margareta - Romance da Cidade e do Mundo*. Madeira, Edição da Câmara Municipal do Funchal.
- (1986). *Luísa Marta: ficção e memória: romance* [pref. Horácio Miranda Bento de Gouveia]. Funchal: D.R.A.C..
- (1995). *Torna-viagem: o Romance do Emigrante*. Funchal, Correio da Madeira. (Col. “Obra completa de Horácio Bento de Gouveia”). [2ª ed.]

#### 1.2. CRÓNICAS E CONTOS (EM LIVRO)

- (1933). *Páginas de Jornalismo*. Alcobaça, Pap. Minerva.
- (1966). *Canhenhos da Ilha*. Funchal, Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal.
- (1972). *Alma negra e outras almas*. Funchal, Edição de autor.
- (1994). *Crónicas do Norte*. Madeira, Câmara Municipal de São Vicente [organização selecção e prefácio de José António Gonçalves]
- (2001). *Escritos da Juventude, 1919-1930*. [org. de Mª de Fátima Gouveia Soares] Madeira, editorial Eco do Funchal. [com prefácio de Agustina Bessa-Luís]

- (2001). *O Natal na Cidade, a Festa no Campo*. Funchal, Edição da SRTC-DRAC. [selecção de textos e com nota de apresentação de Nelson Veríssimo]
- (2007). *Escritos 2*. [org. de M<sup>a</sup> de Fátima Gouveia Soares] Penafiel, Edições Cão Menor. [com prefácio de Marcelo Rebelo de Sousa]

### 1.3. SEPARATAS DE CONFERÊNCIAS

- (1932). *Aspectos histórico-geográficos da ilha da Madeira*. Lisboa, [s.n.]. [Sep. do Boletim do Liceu Normal de Lisboa, 3]
- (1941). *Aspectos da moderna literatura brasileira*. Lisboa, Anuário do Liceu de Gil Vicente.
- (1950?). *Um Tudo-nada de Filosofia: o homem e o diário: donde se passa da filosofia à realidade do Diário de Notícias*. Funchal, Diário de Notícias [A notável conferência proferida pelo Dr. Horácio Bento de Gouveia no espectáculo comemorativo das Bodas de Diamante do Diário de Notícias. Tít. tirado da capa. Separata do Diário de Notícias.]
- (1953). *O homem, a música e o ambiente*. Funchal, Tip. Esperança.

### 1.4. PREFÁCIOS

- (1949). *Horizonte: Poesia*, de Manuel Correia MARQUES, Lisboa, [s. n.].
- (1970). *Gestação de uma nova Face*, de Marco REYNOLDS (José Alberto Reynolds Mendes). Coimbra, [s. n.].
- (1982). *Lapsos Literários: "errare humanum est"*, de Luís MARINO. Funchal, Edit. Eco.
- (1981). *Elucidário de Machico*, de Carlos Cristóvão. Câmara Municipal de Machico. [2<sup>a</sup> ed.]
- (1975). *Pernas Ceifadas*, de Maurício Melim TEIXEIRA. Funchal, ed. de autor.
- (1963). *Homens do Mar – Vida e Costumes Cristãos da Nossa Gente do Mar*, do Pe. Carlos Jorge de Faria e Castro, Funchal, [s.n.].

### 1.5. TEXTOS DE IMPRENSA

Remetemos para o trabalho de Natália Gouveia Nascimento GONÇALVES, o apêndice I intitulado “Jornalismo Bentiano nos órgãos de comunicação madeirense e outros, no volume II da dissertação de Mestrado intitulada *O Itinerário Linguístico nas Crónicas em Prol da Língua Portuguesa de Horácio Bento de Gouveia: Tradição e Criatividade*<sup>258</sup>.

### 1.6. ENTREVISTAS / INQUÉRITOS

Por ordem cronológica:

- (5-V-1959). “Na expectativa de um romance de Horácio Bento de Gouveia. O autor de *Lágrimas Correndo Mundo* fala aos nossos leitores”. Secção “Varanda”, *Diário de Notícias*, Funchal, p. 3. (não assinado)
- (10-VII-1962). “Da arte (colóquio) – Literatura”. *Diário de Notícias*, Funchal, p. 3. Texto: Duarte Teives.
- (10-VI-1964). “Um personagem – um problema” (inquérito), em *Eco do Funchal*, Suplemento “Cultura & Recreio”, nº 8, pp. 1 e 4. (não assinado)
- (6-VIII-1967). “Os Nossos Inquéritos: Situação da vida cultural da Madeira”, *Comércio do Funchal*, pp. 1 e 4. (não assinado)
- (11-X-1976). “Diálogo com Horácio Bento de Gouveia: novo romance *Torna-viagem*”. *Diário de Notícias*, Funchal, Dossier UM, VII. (não assinado, mas o autor é Sílvio Silva)
- (25-XI a 1-XII-1976). “A Madeira e o seus escritores: Horácio Bento de Gouveia”, *A Semana*, nº 3, pp. 37-40. Texto: José António Gonçalves.
- (29-VI-1980). “Horácio Bento de Gouveia e o seu novo livro”, *Diário de Notícias*, Funchal, p. 12. Texto: Luís Calisto.

---

<sup>258</sup> O levantamento, quase exaustivo, não está de todo isento de lapsos: veja-se, por exemplo, a menção da peça jornalística “O Contrato da Colonia da Madeira”, *Diário de Notícias* do Funchal, 18-IX-1967, pp. 1 e 3 atribuída erradamente a Horácio Bento.

- (29-VI-1980). “*Margareta* – “Um romance diferente na intenção, na estrutura e na ideologia” – depoimento do autor: Horácio Bento de Gouveia”. *Jornal da Madeira*, na rubrica: “Letras & Artes”, Funchal, p. 12. Texto: José António Gonçalves.
- (18-IX-1981). “Entre um e outro banco - Diálogo entre dois escritores madeirenses”, *Diário de Notícias*, Funchal, p. 3. Texto: João França (jornalista e escritor).
- (10-X-1982). “Retrato de Horácio Bento de Gouveia”. *Diário de Notícias*, Funchal, Edição Aniversário. Texto: Luís Jardim.

Achámos pertinente completar a presente lista com as entrevistas que a esposa, a Sr.<sup>a</sup> D. Maria Amélia Miranda Bento de Gouveia, concedeu ao *Jornal da Madeira* e à revista *Nova Gente*, por se revelar matéria de interesse para o estudo da obra bentiana.

- (31-XII-1980 a 6-I-1981) “Maria Amélia de Gouveia”, em *Nova Gente*, nº 224, pp. 43-44. Texto: José Roquelino Nóbrega.
- (22-II-1981). “Não cabe numa entrevista de jornal a emoção que senti ao assistir às homenagens de que meu marido foi alvo” – Declarou a *Jornal da Madeira* a Sr.<sup>a</sup> D. Maria Amélia Bento de Gouveia, esposa do prestigiado Escritor madeirense”, *Jornal da Madeira*, Funchal, p. 5 e p. 18. Texto: José António Gonçalves.
- (12-VI-1983). “Uma mulher em foco: Maria Amélia Viola Miranda Bento de Gouveia”, *Jornal da Madeira*, Funchal, na rubrica “A mulher e o mundo”, pp. 6 e 20. Texto: Ana Pereira.

### 1.7. ANTOLOGIAS

- (1959). MARINO, Luís. *Musa Insular (Poetas da Madeira)*, Funchal.
- (1970). MOTA, Jaime e Júlio MARTINS. *Vamos Ler: Livro de Língua Portuguesa – 5.<sup>a</sup> Classe*. Lisboa, Livraria Editora, 1970. [Excerto de *Águas Mansas*]
- (1972-1974?). FERNANDES, Maria da Graça Lameiras. *Gente Ousada: 2.<sup>a</sup> ano do Ciclo Preparatório do Ensino Secundário*. Porto, Porto Editora. [Excerto intitulado “Romaria”, extraído de *Ilhéus*,]



- (1990). VERÍSSIMO, Nelson. *Narrativas Literárias da Madeira do século XX: Antologia*. [selecção de], Funchal, RAM/SRTC-DRAC. [os capítulos XIV, XXXVII e L de *Canga*]
- (2004). VERÍSSIMO, Nelson. *Antologia de Contos de Autores Madeirenses*. [organização e selecção] Porto, Campo das Letras. [o conto “Ana Maria”]
- (2007) FIGUEIREDO, Fernando, Leonor Martins COELHO e Thierry Proença dos SANTOS. *Crónica Madeirense (1900-2006)*. [organização e selecção]. Porto, Campo das Letras. [a crónica “Funchal de ontem, Funchal de hoje”].

### 1.8. PROGRAMAS RADIOFÓNICOS

“A ilha e o homem”, na emissora *RDP – Madeira*, 17-06-1981 – 22’ 37”.

“A ilha e o homem”, na emissora *RDP – Madeira*, 30-10-1981 – 22’ 39”.

“A ilha e o homem”, na emissora *RDP – Madeira*, 15-01-1982 – 21’ 29”.

## 2. PASSIVA

### PREFACIADORES DE OBRAS DE HORÁCIO BENTO DE GOUVEIA

*Páginas de Jornalismo*, 1933, com carta–prefácio de **Hernâni Cidade**. Editado pela Papelaria e Tipografia Minerva, Alcobça.

*Ilhéus*, 1948-49, com prefácio de **Aquilino Ribeiro**. Edição da Coimbra Editora.

*Canga*, 1975, (3ª ed. de *Ilhéus* com texto refundido e carta de **Aquilino ao Autor**).

*Águas Mansas*, 1963, edição da Coimbra Editora, com prefácio de **Carlos Lélis**.

*Crónicas do Norte*, com prefácio de **José António Gonçalves**.

*Luísa Marta*, com prefácio de **Horácio Miranda Bento de Gouveia**.

*Escritos da Juventude, 1919-1930*, (2001) org. de M.ª de Fátima Gouveia Soares, editorial Eco do Funchal, com prefácio de **Agustina Bessa-Luís**.

*O Natal na cidade, a Festa no campo* (2001), edição da SRTC-DRAC, Funchal, selecção de textos e com nota de apresentação de **Nelson Veríssimo**.

*Escritos 2* (2007), org. de M.<sup>a</sup> de Fátima Gouveia Soares, Edições Cão Menor, com prefácio de **Marcelo Rebelo de Sousa**.

\*

**Artigos sobre *Páginas de Jornalismo* publicados na imprensa, por ordem cronológica:**

FÉLIX, Adelaide (28-IV-1934). Reprodução da recensão crítica publicada inicialmente na revista lisbonense *Renascença*, – “*Páginas de Jornalismo*”, *Diário da Madeira*.

LARANJEIRA, R. (01-III-1936). “*Páginas de Jornalismo*”, *Semana Tirsense*, pp.1 e 8.

**Artigos sobre *Ilhéus / Canga* publicados na imprensa, por ordem cronológica:**

a) Regional:

BETTENCOURT, Rebelo de (05-VIII-1948). “A literatura regional e o romance *Ilhéus*, do Dr. Horácio Bento de Gouveia”, *Diário de Notícias*, Funchal.

ANÓNIMO (13-I-1949). “*Ilhéus / Romance*, do Dr. Horácio Bento de Gouveia”, *Diário de Notícias*, Funchal.

V. (13-II-1949). “*Ilhéus* de Horácio Bento de Gouveia – segundo as impressões de um nosso ilustrado colaborador”, *Eco do Funchal*.

ANÓNIMO (15-II-1949). “O Prefácio de Aquilino Ribeiro no romance *Ilhéus* do Dr. Horácio Bento de Gouveia”, *Diário de Notícias*, Funchal.

C.F. [Cónego Fulgêncio] (23-II-1949). “*Ilhéus* pelo Dr. Horácio Bento”, *Diário da Madeira*.

SANTOS, J. V. (24-III-1949). “*Ilhéus*, por Horácio Bento de Gouveia”, *Eco do Funchal*.

SAUDADE, Maria da (15-XI-1951). “Um dia bem aproveitado”, *Magazine*.

ANÓNIMO (04-XII-1974). “*Ilhéus*” de Horácio Bento de Gouveia – novo folhetim do *Jornal da Madeira*”, *Jornal da Madeira*, Funchal.

FREITAS, A J. Vieira de (05-III-1976). “*Canga*: romance-denúncia de expressão regional de Horácio Bento de Gouveia”, *Diário de Notícias*, Funchal, p. 3.

ANÓNIMO (30-I-1976). ““Mestre” Horácio Bento reedita *Canga* – a terceira edição com versão integral dos capítulos censurados”, *Jornal da Madeira*, Funchal.

NEPUMOCENO, Rui Faria, “A *Canga* e o Neo-realismo luso”, *Revista do Diário de Notícias*, Funchal, 30-IV-2000 e 07-V-2000.

b) Continental:

ANÓNIMO (07-IV-1949). “*Ilhéus* de Horácio Bento de Gouveia”, na rubrica “Romance”, *Diário de Lisboa*.

QUADROS, António (13-IV-1949). *Ilhéus*, romance por Horácio Bento de Gouveia”, na rubrica “A Semana Literária”, *Diário Popular*, Lisboa.

ANÓNIMO (15-IV-1949). “*Ilhéus* / Horácio Bento de Gouveia”, *República*, Lisboa.

ANÓNIMO (03-VI-1949). “*Ilhéus* – por Horácio Bento de Gouveia”, *Primeiro de Janeiro*, Porto.

LUCAS, Almeida (Verão de 1949). “Horácio Bento de Gouveia – *Ilhéus* (romance) – com prefácio de Aquilino Ribeiro – Coimbra Editora, 1949”, na secção “Arquivo Bibliográfico” de *Serões Revista Ilustrada*, volume I - nº 1, Lisboa, Editorial Serões, p. 58.

ANÓNIMO (10-IX-1949). “*Ilhéus*, por Horácio Bento de Gouveia”, na rubrica “Livros e publicações”, *O Século*.

A. E. (17-X-1949). “*Ilhéus* – por Horácio Bento de Gouveia”, na rubrica “de Livros & de Autores”, *Gazeta de Coimbra*.

N. de S. (02-VIII-1949). “*Ilhéus*, romance de Horácio Bento de Gouveia”, na rubrica “Crítica literária”, *Comércio do Porto*.

VABO, Pimentel de (11-VI-1949). “*Ilheus* / Horácio Bento de Gouveia”, Coimbra Editora.

PORTELA, Artur (? 1949). “Romance *Ilhéus*”, *Diário de Notícias*, Lisboa.

**Artigos sobre *Lágrimas Correndo Mundo* publicados na imprensa, por ordem cronológica:**

R.C. (22-03-1959). “*Lágrimas Correndo Mundo* – o drama da bordadeira nas páginas do novo romance de Horácio Bento de Gouveia”, *Diário de Notícias*, Funchal, p. 3.

- ANÓNIMO (Abril de 1959). “Um romance do Dr. Horácio Bento de Gouveia – *Lágrimas Correndo Mundo*”, *Diário de Notícias*, Funchal.
- AMORIM, Guedes de (22-VIII-1959). “*Lágrimas Correndo Mundo*”, *O Século Ilustrado*.
- F.. (05-IX-1959). “*Lágrimas correndo mundo*”, *A Voz*, Secção “Dos Livros & dos Autores”, Lisboa.
- FREITAS, Pe. Alfredo Vieira de (1988). “Um romance madeirense”, *Linha de Rumo* (transcrição do artigo publicado em 21-V-1959 no *Jornal da Madeira*), Madeira, Câmara Municipal de Santa Cruz, p. 245.
- PESTANA, César A. (1985). “*Lágrimas Correndo Mundo*”, *A Madeira – Cultura e Paisagem* [na secção “Livros e Escritores”]. Funchal, RAM / SRTC (DRAC), pp. 101-106.

**Artigos sobre *Águas Mansas* publicados na imprensa, por ordem cronológica:**

- SANTOS, J. V. (20-I-1963). “*Águas Mansas* – romance do Dr. Horácio Bento de Gouveia. Bibliografia Madeirense”, *Diário de Notícias*, Funchal.
- ROSA, Manuel F. (Abril de 1963). “*Águas Mansas* de Horácio Bento de Gouveia”, *O Debate*, Lisboa.
- GUISADO, Alfredo (10-V-1963). “*Águas Mansas* – Horácio Bento de Gouveia”, *Diário de Notícias*, Lisboa.
- FÉLIX, Adelaide (23-V-1963). “Em volta de *Águas Mansas* – Romance de Horácio Bento de Gouveia,” *Diário de Notícias*, Funchal.
- J.A.F. (Outubro de 1963). “*Águas Mansas* de Horácio Bento de Gouveia” – Estante -, *Diário de Notícias*, Lisboa.
- SILVA, Danilo (1963), “Ficção – *Águas Mansas* de Horácio Bento de Gouveia”, *Rumo*, Lisboa.
- CINTRA, Hilário (01-I-1965), “*Águas Mansas*”, *Diário de Notícias*, Funchal.

**Artigos sobre *Canhenhos da Ilha* publicados na imprensa, por ordem cronológica:**

- ANÓNIMO (10-I-1967). “*Canhenhos da Ilha* – um novo do Dr. Horácio Bento de Gouveia”, *Voz da Madeira*, nº 707, Funchal, pp. 1 e 3.

AGUIAR, Eleutério de (22-I-1967). "O culto do regionalismo na Literatura Portuguesa: nota à margem de *Canhenhos da Ilha*", *Jornal da Madeira*, p. 3.

MOURA JÚNIOR (11-IV-1967). "*Canhenhos da Ilha* de Horácio Bento de Gouveia", *Voz da Madeira*, nº 720, Funchal, pp. 1e 2.

**Artigos sobre *Alma Negra e Outras Almas* publicados na imprensa, por ordem cronológica:**

ANÓNIMO (16-VII-1972). "Um novo livro do Dr. Horácio Bento de Gouveia", *Jornal da Madeira*, Funchal, p. 3.

ANÓNIMO (12-VIII-1972). "*Horas de leitura* – o novo livro do Dr. Horácio Bento de Gouveia", *Diário da Madeira*, Funchal.

JARDIM, J. S. (28-VIII-1972), "*Alma Negra e Outras Almas*", *Eco do Funchal*.

ANÓNIMO (18-VII-1972). "*Alma negra e outras almas* – o novo livro do Dr. Horácio Bento de Gouveia", *Diário de Notícias*, Funchal.

J.F. (25-VII-1972). "*Alma negra e outras almas* – pelo Dr. Horácio Bento de Gouveia", *O Século*, Funchal.

**Artigos sobre *Torna-viagem - o Romance do Emigrante* publicados na imprensa, por ordem cronológica:**

GONÇALVES, José António (09-V-1979). "*Torna-viagem* – Novo romance do Dr. Horácio Bento de Gouveia", *Jornal da Madeira*, Funchal.

MARQUES, Helena (15-V-1979). "Síntese – *Torna-viagem*", *Diário de Notícias*, Lisboa.

FRANÇA, João (Julho de 1979). "*Torna-viagem* – Romance de Horácio Bento de Gouveia", *Eco do Funchal*, p. 3.

PIO, M. Ferreira (23-V-1980). "*Torna-viagem* – Romance do emigrante, *Jornal da Madeira*, Funchal, na rubrica "O ponto de vista do leitor: Literatura Madeirense", p. 10.

SILVA, Maria Margarida Macedo (04-IX-1983). "Recordando: *Torna-viagem - o romance do emigrante* de Horácio Bento de Gouveia", *Jornal da Madeira*.

**Artigos sobre *Margareta* publicados na imprensa, por ordem cronológica:**

A.V. (Junho de 1980). “*Margareta* de Horácio Bento de Gouveia”, *Diário de Notícias*, Funchal.

JARDIM, J. S. (13-XI-1980). “*Margareta* – Último romance de Horácio Bento de Gouveia”, *Jornal da Madeira*, p. 4.

ANÓNIMO (21-I-1981). “Horácio Bento de Gouveia e o seu romance *Margareta*”, *Jornal da Madeira*, Funchal.

SALEMA, Álvaro (1982). “Horácio Bento de Gouveia - *Margareta*”, em *Colóquio - Letras*, nº 69, Lisboa, F.C.G.

**Artigos sobre *Luísa Marta* publicados na imprensa, por ordem cronológica:**

ANÓNIMO (25-XI-1986). “Novo livro de Horácio Bento de Gouveia, *Luísa Marta*”, *Diário de Notícias*, Funchal.

ANÓNIMO (16-I-1987). “*Luísa Marta* – o último livro de Horácio Bento de Gouveia”, *Jornal da Madeira*, Funchal.

MENDONÇA, Tolentino (23-I-1987). “Horácio Bento de Gouveia ou a busca do tempo perdido”, *Diário de Notícias*, Funchal, pp. 2 e 9.

**Artigo sobre *Crónicas do Norte* publicado na imprensa:**

RODRIGUES, Ernesto (1-II-1995). “*Crónicas do Norte*” [de Horácio Bento de Gouveia], *JL*.

VERÍSSIMO, João Nelson (18-IX-1994). “Horácio Bento de Gouveia e as *Crónicas do Norte*”, *Diário de Notícias*, Funchal.

\* \* \*

**B. BIBLIOGRAFIA CITADA**

- ABREU, João Carlos (1996). *Dona Joana Rabo-de-Peixe*. Ponta Delgada, Éter.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1992). *Teoria da Literatura*. Coimbra, Livraria Almedina. [8º Edição]
- ALBUQUERQUE, António Carlos Mateus (1995). *Escrita e Reescrita de Bichos de Miguel Torga*, Tese mest. em Literatura e Cultura Portuguesa – Época Contemporânea, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Lisboa. [Texto policopiado]
- ALÇADA-BAPTISTA, António (31-III-2002). Entrevista cedida a *Pública, Público*, p. 26.
- ALMEIDA, Maria Elisete
- (Jan.-Jun. 2002). “Antiguidade e modernidade na linguagem de Horácio Bento de Gouveia”, *Isleña*, nº 30. Funchal, D.R.A.C., pp. 16-25.
  - (1999). “Particularidades dos falares madeirenses na obra de Horácio Bento de Gouveia”, *Colectânea de Conferências*. Ponta Delgada (Madeira), Casa-Museu Dr. Horácio Bento de Gouveia, pp. 57-79.
- ALMEIDA, Onésimo Teotónio
- (2001). “As Ilhas e os Mundos Literaturas & Literaturas”, in *Livro de Comunicações do Colóquio “Caminhos do Mar”*. C.M.F. – Departamento da Cultura.
  - (1988). “Literatura, sociedade e política – o caso açoriano”, in *Conhecimento dos Açores Através da Literatura*. Angra do Heroísmo, Instituto Açoriano de Cultura. [Comunicações apresentadas na IX Semana de Estudos dos Açores]
- ALVES, Ricardo António (2002). *Anarquismo e Neo-realismo: Ferreira de Castro nas Encruzilhadas do Século*. Lisboa, Âncora Editora. (Col. “Estudos e Documentos”)
- ANDRADE, Irene Lucília
- (2004). *A Penteadada ou o Fim do Caminho*. Leiria, Editorial Diferença.
  - (2000a). *Porque me Lembrei dos Cisnes*. Leiria, Editorial Diferença.
  - (2000b). “Paisagem tripartida”, *Aquarelas de Carlos Luz - Madeira 2000*. Funchal, S.R.T.C./D.R.A.C., pp. 7-12.

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2003). [selecção e posfácio de] *Primeiro Livro de Poesia – Poemas em língua portuguesa para a infância e a adolescência*. [com ilustrações de Júlio Resende], Caminho, Lisboa. [8ª ed.]
- ANSELMO, Artur (1997). “O impressor Johann Gherlinc e o *Breviarum Bracharensis* de 1494” [1994], *Estudos de História do Livro*. Lisboa, Guimarães Editores.
- ARAÚJO, Lídio (2002). *A Festa*. Madeira, O Liberal.
- AZEVEDO, Álvaro Rodrigues de (1859). *A Família do Demerarista (drama em um acto)*. Funchal, Tipografia do Funchalense.
- BABO, Maria Augusta (1993). *A Escrita do Livro*. Lisboa, Vega. (Col. “Passagens”)
- BACHELARD, Gaston (1989). *La Poétique de la Rêverie*. Paris, Quadrige/ Presses Universitaires de France. [1ª ed. : 1960]
- BAKHTINE, Mikhail (1998). *La poétique de Dostoïevski*. Paris, Seuil. (Col. “Points Essais”). [1929, 1ª ed. francesa: 1970].
- BALLY, Charles, Elisa RICHTER, Amado ALONSO e Raimundo LIDA (1936). *El Impresionismo en el Lenguaje*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- BAPTISTA, Adelaide (1999). “Açores: Terra do longe e do perto – Notícias da sua actividade literária”, *Livro de Comunicações do Colóquio “Cultura de Periferias – Insularidades”*. Funchal, C.M.F / Departamento da Cultura.
- BAPTISTA-BASTOS, “O diálogo emprestado e as difíceis harmonias”, prefácio autoral à sétima edição de *Cão Velho Entre Flores*, Porto, Edições ASA. 2002. (col. «Literatura»)
- BARRETO, J. Mimoso (1987). “Actividade criativa na tradução literária”, *Actas do Congresso sobre a situação actual da língua portuguesa no mundo (Lisboa - 1983)*. Vol. II, Lisboa, I.C.L.P., pp. 503-510.
- BARTHES, Roland (1982). “L’effet de réel”, *Littérature et réalité*. Paris, Éditions du Seuil, pp. 81-90. (Col. “Points / Essais, nº 142”)
- BELLEFLAMME, Guy
- (2005a), “L’image de Madère dans la littérature de gare”, *Pollen d’Azur - Revue des Lettres, des Arts et des Idées*, nº 26. Virton, Éditions 47, pp. 8-28.
- (2005b), “L’image de Madère dans la littérature de gare” (2ª partie), *Pollen d’Azur - Revue des Lettres, des Arts et des Idées*, nº 27. Virton, Éditions 47, pp. 72-85.



- BERMAN, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris, Gallimard.
- BIASI, Pierre-Marc de (2000). *La Génétique des textes*. Paris, Nathan Université.
- BOLÉO, M. Paiva BOLÉO (1954). “Unidade e Variedade da Língua Portuguesa”, separata da *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*. Tomo XX, 2ª série, nº 1, p. 22.
- BORGES, António Drummond (2003). *Rotary Clube do Funchal, Distrito 1960, 70º Aniversário: 1933-2003*. 3 vols., Funchal, O Liberal.
- BOSI, Alfredo (1989). *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Editora Cultrix. [3ª ed.]
- BRANCO, Francisco de Freitas (1995). “Ê tanho esta ideia comeio (crónica literária)”, *Porto santo: Registos insulares*. Madeira, ed. do autor, pp. 270-276.
- BRITO, António Ferreira de (1999). “Da insularidade à universalidade: Édouard Glissant”, *Livro de Comunicações do Colóquio “Cultura de Periferias – Insularidades”*. Funchal, C.M.F / Departamento da Cultura.
- BUSSONE, Massimo (2000). *Madeira: Un’Isola, una Letteratura*, Dissertação de Licenciatura (Tesi di Laurea) em Língua e Literatura Portuguesa, apresentada ao Istituto Universitario Orientale Napoli, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere.
- CALDEIRA, Abel Marques (1993). *Falares da Ilha*, Funchal, C.M.F.. [2ª ed.]
- CAMACHO, Maria Graziela Fernandes (1999). *A Insularidade no Romance de Horácio Bento de Gouveia: Uma Introdução à sua Obra*. Tese de Mestrado em Literatura Portuguesa - Moderna e Contemporânea, apresentada à Universidade Católica Portuguesa do Funchal. [Texto policopiado]
- CASTRO, Ferreira de (1989). *Eternidade*. Lisboa, Guimarães Editores. [1ª ed. 1933]
- CAYRON, Claire (1987). *Sésame, pour la traduction - une nouvelle de Miguel Torga*. Bordeaux, Ed. Le Mascaret.
- CHARDONNE, Jacques (1988). *Vivre à Madère*. Paris, Grasset. (Coll. “Les Cahiers Rouges”)
- CHEVALIER, J.C. et M.-F. DELPORT (1995). *Problèmes de linguistiques de la traduction - L’horlogerie de Saint Jérôme*. Paris, L’harmattan.
- CLEMENT, Catherine (1979). *L’Opéra ou la défaite des femmes*. Paris, Grasset.

- CLODE, Luiza Helena e José Victor ADRAGÃO (1989). *Madeira*. Lisboa, Editorial Presença.
- COELHO, Eduardo Prado, “Para que serve a Universidade? (2)”, *Público*, 23-XII-2003, p. 7.
- CORREIA, João David Pinto,
- (Maio 2006) “Festas, romarias e arraiais: ocorrências maiores na tradição madeirense”, *História das Festas, Turres Veteras – VIII*. [coord. de Carlos Guardado da Silva]. Edições Colibri, Câmara Municipal de Torres Vedras, Instituto Alexandre Herculano, págs 157-167.
  - (2005). *Repensar a Nossa Identidade Cultural*. Lisboa, Apenas Livros. [1ª ed. 1986]
  - (2004). “Tradição, “Cultura de massa” e novos contextos culturais: desaparecimento ou persistência da literatura oral tradicional?”, *Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, “Estudos Literários / Estudos Culturais”*. Universidade de Évora. CDROM
  - (Jan.-Jun. 2002a ). “Leitura(s) e intertexto na escrita narrativa de Horácio Bento de Gouveia”, *Isleña*, nº 30. Funchal, DRAC, pp. 7-15.
  - (Jan.-Jun. 2002b), “Acerca da Festa / do Natal nas crónicas de Horácio Bento de Gouveia”, *Isleña*, nº 30. Funchal, DRAC, pp. 137-143.
  - “Memória e identidade insulares”, *Aquarelas de Carlos Luz - Madeira, 2000*. Funchal, S.R.T.C./D.R.A.C., pp. 13-26.
  - (1998). *Os Militares e a Literatura Madeirense – Reflexões e Notas*. Funchal: D.R.A.C..
  - (1996) [nota de apresentação de] *Dona Joana Rabo de Peixe*, de João Carlos Abreu. Ponta Delgada, Éter.
  - (01-I-1994). “Horácio Bento de Gouveia: Uma/A Voz da terra madeirense (Notas de leitura)”, *Notícias da Madeira*, “suplemento de cultura”, Funchal.
  - (1990). “Nota (talvez poética...) introdutória”, *A Mão Que Amansa os Frutos*, de Irene Lucília, Madeira. (Col. “Cadernos Ilha nº 4”)
  - (1982) “Uma escrita acerca do Povo ou da possibilidade de um discurso etnográfico” [prefácio de], *Glória, Uma Aldeia do Ribatejo - Ensaio Etnográfico*, de Alves Redol. Lisboa, Publicações Europa-América, pp. 9-29

- CORREIA, Natália (1983). *A Ilha de Circe*. Lisboa, Notícias Editorial.
- CRISTÓVÃO, Fernando (1983). *Cruzeiro do Sul, a Norte - Estudos Brasileiros*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CUCHE, Denys (2004). *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris, Éditions La Découverte. (Coll. « Repères ; 205 ») [1ª. ed.: 1996]
- DERRIDA, Jacques (1982). *Margins of Philosophy*. Chicago, University of Chicago Press.
- DIONÍSIO, Mário (1976). “Prefácio” a *Barranco de Cegos*, de Alves Redol. Lisboa, Publicações Europa-América. (Col. “Obras Completas de Alves Redol)
- DUARTE, João Ferreira (1998). “«History» ou «Story»? Efeitos de relatividade linguística na reescrita de *Don Quijote* em inglês”. *IV Jornadas de tradução - “Tradução: o cultural e o tecnológico”*. Porto, I.S.A.I., pp. 34-44.
- DUARTE, Luiz Fagundes (1993). *A fábrica dos textos – Ensaio de crítica textual acerca de Eça de Queiroz*. Lisboa, Edições Cosmos.
- DUJARDIN, Édouard (1931). *Le Monologue intérieur*. Paris, Messein.
- ESPERANÇA, Assis (1958). *Trinta Dinheiros*. Lisboa, Guimarães Editores.
- FAGUNDES, Francisco Cota (1998). “Traduzindo *Mau Tempo no Canal* para o inglês: *Stormy Isles: An Azorian Tale*”, *Vitorino Nemésio: Vinte Anos Depois*. Lisboa-Ponta Delgada, Edições Cosmos, pp.343-361.
- FALCÃO, Ana Margarida (23-III-2007). Entrevista cedida ao suplemento cultural “Sexta” do *Tribuna da Madeira*, Funchal.
- FERNANDES, Danilo José (2003). *Danças e Bailados no Folclore Madeirense*, Funchal, Grupo de Folclore e Etnográfico da Boa Nova. [com pref. de Rui CARITA — 1ª ed. : 2001]
- FERREIRA, António Mega (1-III-2007). “Viagem maravilhosa”, *Visão*, nº 730, p. 24.
- FERREIRA, J.B. Canha (Agosto 1986). “Um símbolo de luta contra o conformismo”, *Jornal da Madeira*, Funchal.
- FERREIRA, Vergílio (1966). *Cântico Final*. Lisboa, Portugália Editora.
- FIGUEIREDO, Fernando  
— (2005). “Especificidade, autonomia e identidade cultural: a literatura no arquipélago da Madeira”. (no prelo)

- (Jul.-Dez. 2002). “*Olargo* de Ana Margarida Falcão – A narrativa: autonomia e macrotextualidade (contos ou conto?)”, *Islenha*, nº 31. Funchal, D.R.A.C., pp. 217-220.
- (Jan.-Jun. 2002). “*Luísa Marta*, de Horácio Bento de Gouveia: os lugares da memória no espaço da ficção”, *Islenha*, nº 30. Funchal, D.R.A.C., pp. 119-126.
- FLAUBERT, Gustave (1979). *Madame Bovary*. Paris, GF - Flammarion.
- FOURNIER, António e Duarte Correia JARDIM (Jan.-Jun.2002). “Fantasia da memória e fantasma erótico em *Luísa Marta* de Horácio Bento de Gouveia”, *Islenha*, nº 30, Funchal, D.R.A.C., pp. 37-49.
- FRANÇA, Isabella de (1970). *Jornal de uma Visita à Madeira e a Portugal: 1853-1854*. Madeira, Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal.
- FRANÇA, João
- (2006). *A Ilha e O Tempo*. Câmara Municipal do Funchal. [1ª ed.: 1972].
- (2005). *Uma Família Madeirense*. Madeira, Câmara Municipal de Santa Cruz. [ed. póstuma]
- (18-IX-1981). “Entre um e outro banco – diálogo entre dois escritores madeirenses”, *Diário de Notícias*, Funchal.
- (1979). *Mar e Céu por Companheiros – Crónicas Madeirenses*. Lisboa, Editorial O Século.
- (8-V-1977). “Entrevista”, *Diário de Notícias*, Funchal.
- (1954). *Ribeira Brava*. Lisboa.
- FREITAS, Luís António Gonçalves de (1878). *Impressões – Poesias*. Coimbra, Imprensa da Universidade.
- FREITAS, Paula (1994). *O Falar de S. Vicente – Descrição do Sistema Vocálico*. Madeira, Câmara Municipal de São Vicente.
- FREITAS, Vamberto (1999). “Suplementarismo cultural nos Açores: uma reflexão Pessoal”, *Livro de Comunicações do Colóquio “Cultura de periferias: insularidades”*. C.M.F. – Departamento da Cultura. Pp. 91-98.
- GALVÃO, Walnice Nogueira (1997). “Algumas reflexões sobre regionalismo e nacionalismo”, *Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas*. [coords. Fernando Cristóvão, Maria de Lourdes Ferraz e Alberto Carvalho] Lisboa, Edições Cosmos.

GENETTE, Gérard

- (1982). *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil.
- (1987). *Seuils*. Paris, Éditions du Seuil.

GLISSANT, Édouard (1958). *La Lézarde*. Paris, éd. du Seuil.

GOES, Laurindo (Jul.-Dez. 2002). “Ilha, quem és tu?”, *Islenha*, nº 31. Funchal, D.R.A.C., pp. 189-202.

GOMES, Alberto Figueira

- (01-VI-1980). “Figuras Típicas Madeirenses no Romance de Ficção”. *Jornal da Madeira*, Funchal, p. 11.
- (1949). “Acheegas para um estudo do dialecto insular”, *Das Artes e da História da Madeira*. [1º. Vol.]. Funchal. [suplemento de *O Jornal* - nº 5006: 148-149; nº 5040: 195-196; nº 5046: 207-208; nº 5052: 213-214; nº 5063: 227-228]

GONÇALVES, José António

- (Jan.-Jun. 2002). “Horácio Bento de Gouveia – As margens da fraternidade”, *Islenha*, nº 30. Funchal, D.R.A.C., pp. 127-136.
  - (2001). “A poesia na primeira pessoa”, *Poeti Contemporanei dell’Isola di Madera*. [a cura di Giampaolo Tonini]. Venezia, Centro Internazionale della gráfica di Venezia. (col. “Quaderni Internazionali di Poesia - 3)
  - (1995). “Epistolografia: Ferreira de Castro, com nota de José António Gonçalves”. [As três cartas de Ferreira de Castro dirigidas a Horácio Bento de Gouveia na rubrica “Primeira Mão”]. *O Escritor – Revista da Associação Portuguesa de Escritores*, nº 6. Lisboa, A.P.E., pp. 7-14.
  - (18-XII-1993). “Entrevista com Ernesto Leal”. *Notícias da Madeira*, Funchal, p. 2.
  - (Abril 1991). “Cultura madeirense: tabu ou busca de identidade?”, *Poesia da Ilha* [com selecção, coordenação & notas de José António Gonçalves. Antologia realizada no âmbito da exposição “Olhares Atlânticos, mostra de Artes e Letras da Madeira” na Biblioteca Nacional, em Lisboa]. Funchal, D.R.A.C..
  - (26-VIII-1979). “Uma homenagem à ruralidade”. *Jornal da Madeira*, Funchal.
- GONÇALVES, Natália Gouveia Nascimento (2004). *O Itinerário linguístico nas crónicas em prol da língua portuguesa de Horácio Bento de Gouveia:*

*Tradição e Criatividade*. [2 vols.] Dissertação de Mestrado em Ensino da Língua e da Literatura Portuguesas, apresentada à Universidade da Madeira, Funchal. (Usámos com frequência o apêndice I intitulado “Jornalismo Bentiano nos órgãos de comunicação madeirense e outros”, do volume II)

GOUVEIA, Horácio Bento de

- (29-V-1981). “Madeirenses em posições cimeiras de Lisboa”, *Diário de Notícias*, Funchal.
- (27-I-1980). “Poesia madeirense - estreia da *Ilha*”, *Diário de Notícias*, Funchal.
- (03-I-1980). “Literatura Madeirense - um romance do século XIX. Depois da *Hora imóvel*, *Histórias que o vento conta* de Irene Lucília”, *Diário de Notícias*, Funchal.
- (11-X-1979). “Da vida do *Diário de Notícias* – Os jornalistas da minha adolescência”, *Diário de Notícias*, Funchal.
- (7-VII-1974). “Da censura ao romance social”, no *Diário de Notícias*, Funchal.
- (29-V-1972). “*A Ilha e o Tempo* – Belo romance madeirense de João França”, *Diário de Notícias*, Funchal.
- (29-VIII-1971). “A poesia de A. J. Vieira de Freitas”, *Diário de Notícias*, Funchal.
- (14-I-1970). “Os poemas de Irene Lucília”, *Diário de Notícias*, Funchal.
- (04-II-1968). “*Poesias Completas* de João Brito Câmara”, *Diário de Notícias*, Funchal.
- (20-VI-1965). “O Funchal e as Diversões”, *Diário de Notícias*, Funchal.
- (14-XII-1963) “Um livro de Bernardete Falcão”, *Diário de Notícias*, Funchal.
- (16-IX-1962). “À procura de um tema”, *Diário de Notícias*, Funchal.
- (17-III-1962). “*Fumo do meu Cigarro*, de Augusto de Castro – velhas leituras”, *Diário de Notícias*, Funchal.
- (24-XII-1961). “Bibliografia Madeirense: *Murmúrios da Azenha* de Baptista Santos”, *Eco do Funchal*, Funchal.
- (17-XII-1961) “Poesia de Baptista [Santos]: *Murmúrios da Azenha*”, *Diário de Notícias*, Funchal.
- (04-VII- 1959). “*Versos do Feiticeiro do Norte*”, *Voz da Madeira*, Funchal.

- (25-IX-1956). “Ao microfone aproxima-se depois o prof. Sr. Dr. Horácio Bento de Gouveia que pronunciou o vibrante improviso”, “Na freguesia de Ponta Delgada em ambiente verdadeiramente festivo o Chefe do Distrito entregou o título de posse dos terrenos aos colonos da Primeira Lombada”, *Jornal da Madeira*, Funchal.
- (25-IX-1956). “Há em mim a saudade do filho pródigo! – o vibrante improviso do Sr. Dr. Horácio Bento de Gouveia”, “Em Ponta Delgada – A cerimónia da entrega dos Alvarás de propriedade aos colonos das terras das Lombadas (continuação da primeira página)”, *Diário de Notícias*, Funchal.
- (26-IX-1953). “Crítica literária – *Sino Rachado*”, *Voz da Madeira*, Funchal.
- (21-X-1943). “Considerações acerca do valor do romance e da crítica”, *O Jornal*, Funchal.
- (24-VIII-1933). “Cartas de Portugal: *Maria da Luz* – novela por José Castilho – XV”, *Diário da Madeira*, Funchal.
- GOUVEIA, Margarida Maia (2001). *Vitorino Nemésio e Cecília Meireles – A Ilha Ancestral*. [Centenário do nascimento de ambos], Fundação Eng. António de Almeida / Casa dos Açores do Norte, 2001.
- GREIMAS A. J. et J. COURTES (1986). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette. [2 vols.] (Coll. “langue, linguistique, communication”)
- HAMON, Philippe (1981). *Introduction à l’analyse du descriptif*. Paris, Hachette.
- HELDER, Herberto
- (Março de 1966). “Uma Ilha em Sketches”, *Panorama – Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, nº 17, IV série, pp. 60-64. [texto com ilustrações de Rafael Calado]
- (22-X-1955). “Os Retentores do homem”, *Voz da Madeira*, Funchal.
- (8-X-1955). “Poesia – Inteligência e Inocência”, *Voz da Madeira*, Funchal.
- (4-XII-1954). Actividade literária madeirense. Um Livro de novelas [continuação]”, *Voz da Madeira*, Funchal.
- (27-XI-1954). “Actividade literária madeirense. Um Livro de novelas”, *Voz da Madeira*, Funchal.
- (13-XI-1954) “Actividade literária madeirense”, *Voz da Madeira*, Funchal.

- HOMEM, Maria Aurora Carvalho
- (2005). *Leila*. V. N. Gaia, Editora Ausência.
  - (2003). *Para Ouvir Albinoni*. Porto, Campo das Letras. [2ª ed.]
  - (1999). *Discurs(ilh)ando - Crónicas*. Funchal, Editorial Calcamar. (Col. “Série Novecentos 3”)
  - (1992). *A Santa do Calhau*. Lisboa, Editorial Notícias.
- HOUAISS, Antônio [dir.] (2002). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa, Círculo de Leitores.
- H.S. (14-II-1971). “Que pretendem os «romances radiofónicos?»”, *Comércio do Funchal*, Funchal, p. 12
- JAKOBSON, Roman (1986). “Aspects linguistiques de la traduction”, *Essais de linguistiques générale — les fondations du langage*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- JARDIM, Duarte Correia.
- Ver FOURNIER, António.
- JARDIM, Alberto, Figueira (2007). “O Piano”, *Crónica Madeirense (1900-2006)*. [organização: Fernando Figueiredo, Leonor Martins Coelho, Thierry Proença dos Santos], Porto, Campo das Letras, pp. 46-55. [1ª ed.: *Das Artes e da História da Madeira*, vol. VIII, nº 38, 971, pp. 7-9]
- JARDIM, Ricardo França (2002). *Tristes Ilhas e Outras Conversas...* Coimbra, Quarteto. (Col. “Acasos”, n.º 10)
- JULLIAN, René Jullian (1979). *Le mouvement des arts du romantisme au symbolisme - arts visuels, musique, littérature*. Paris, Albin Michel.
- KNELLER, George F. (1978). *Arte e Ciência da Criatividade*. São Paulo, IBRASA. [9ª ed.]
- LADMIRAL, Jean-René (1979). *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris, Éditions Payot.
- LAPA, M. Rodrigues (1984). *Estilística da língua Portuguesa*. Coimbra, Coimbra Editora. [1ª ed. revista pelo autor]
- LAUFER, Roger (1972), *Introduction à la Textologie — vérification, établissement, édition des textes*, Paris, Librairie Larousse. (Coll. L)



LEAL, Ernesto

— (18-XII-1993). “Entrevista” conduzida por José António Gonçalves, *Notícias da Madeira*, Funchal.

— (1964). *O Homem que Comia Névoa*. Lisboa, Publicações Europa-América.

LEAL, Luís (1994). *O labirinto do Texto - Da teoria da literatura à tradição literária*. Lisboa, Universitária Editora.

LEDERER, Mariane (1994). *La traduction aujourd'hui - le modèle interprétatif*. Paris, Hachette.

LOPES, Óscar (2002). “Regionalismos e panfletários”, *História da Literatura Portuguesa — As Correntes Contemporâneas*. Vol. VII [dir. Óscar LOPES e Maria de Fátima MARINHO], Lisboa, Alfa.

LUCAS, Raphaël (2005). “La pédagogie de l'espace dans le roman amadien“, *Jorge Amado: Lectures et dialogues autour d'une œuvre*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 143-157. [dir. Rita GODEL et Jacqueline PENJON]

MACEDO, Deolinda Bela de (1939). *Subsídios para o Estudo do Dialecto Madeirense*. Dissertação para o Exame de Licenciatura. Universidade de Lisboa. [policopiado]

MAILLARD, Michel (Jan.-Jun. 2002). “Grandeza e Miséria daqueles que fizeram a riqueza da Madeira”, *Islenha* nº 30. Funchal, D.R.A.C., pp. 69-75.

MAINGUENEAU, Dominique (1999). *L'Énonciation en linguistique française*. Paris, Hachette Supérieur (coll. « Les Fondamentaux »)

MARINO, Luís (inédito). *Panorama Literário do Arquipélago da Madeira*. vols. V e III da adenda, [textos dactilografados].

MARQUES, Helena

— (1993). *O Último Cais*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

— (15-V-1979). “Síntese – Torna-viagem”, *Diário de Notícias*, Lisboa. [texto reproduzido no *Jornal da Madeira*, 5-VII-1979]

MARQUES, Margarida Gonçalves (1999). *Um Dia Depois do Outro*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

MARTELO, Rosa Maria (2004). “Carlos de Oliveira e a erosão do mundo”, “Retrato do artista enquanto reescritor”, *Em Parte Incerta*. Porto, Campo das Letras.

MARTINS, Manuel Frias (2003), *Em Teoria (A Literatura) / In Theory (Literature)*, Lisboa, Ambar. (Col. “Referência”)

MARTINS, Carlos

- (1972). *Madeira – Mar de Nuvens*. Funchal, Typografia Minerva, ed. de autor. (1<sup>a</sup> ed., 1945)
- (1968). *A Grande Paixão do Padre Abel Caim*. Funchal, Typografia Minerva, ed. de autor.
- (1977). *As Figuras de Proa do “Marco-Wanda”*. Funchal, Typografia Comércio do Funchal, ed. de autor.
- (1980). *O Grande Amor da Irmã Elsa*. Funchal, C.M.F..

MEISTERSHEIM, Anne (1997). “Figures de l’îléité, Images de la complexité”, *Île des Merveilles, mirage, miroir, mythe*, Paris, L’Harmattan.

MENDES, João (1986). *Teoria Literária*, Lisboa, Editorial Verbo. [2.<sup>a</sup> ed.]

MENDONÇA, Duarte (17-XI-2006). “Romance histórico sobre o Campanário lançado na América”, *Diário de Notícias*, “Revista”, Funchal, pp. 22-25.

MENDONÇA, Maria (1980). “Evocação”, [apresentação de] *Tela em Branco*, de Jorge de Freitas. Funchal, Ilhatur. [2<sup>a</sup> ed.]

MEUNIER, Jacques (Mars 1998). “Îles disertes”, *Le Monde de l’éducation*, Paris.

MICHON, Pierre (septembre 2001). “Le miracle d’un embrasement de la langue”, *Magazine Littéraire*, n<sup>o</sup> 401, p. 50. [acerca de Gustave Flaubert]

MITTERAND, Henri (1979). “Programme et préconstruit génétiques : le dossier de *L’Assommoir* de Zola” (pp. 193-226), *Essais de Critiques Génétique*, Paris, Flammarion. (coll. “Textes et Manuscrit”)

MOLES, A. e E. ROHMER (1982). *Labyrinthes du vécu*. Paris, Librairie des Méridiens.

MOUNIN, Georges (1994). *Problèmes théoriques de la traduction*. Paris, Gallimard. [1<sup>a</sup> ed. 1963]

MOURÃO-FERREIRA, David

- (1989). “Aquilino à Porta da Bertrand”, *Sob o Mesmo Texto: Estudos sobre Autores de Língua Portuguesa*. Lisboa, Editorial Presença. (Col. “BTU”, n<sup>o</sup> 104)
- (1989). “Da génese e da fortuna crítica de *Mau Tempo no Canal*”, *Sob o Mesmo Texto: Estudos sobre Autores de Língua Portuguesa*. Lisboa, Editorial Presença. (Col. “BTU”, n<sup>o</sup> 104)

- (1989). “Novos elementos sobre a génese de *Mau Tempo no Canal*”, *Sob o Mesmo Texto: Estudos sobre Autores de Língua Portuguesa*. Lisboa, Editorial Presença. (Col. “BTU”, nº 104)
- MOUTINHO, José Viale (1992). *Aquém e Além Montes – Textos de Andarilho*. Porto, Editorial Domingos Barreira.
- NATIVIDADE, J. Vieira (1954). *Madeira – A Epopeia Rural*. Funchal, Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal. [2.<sup>a</sup> ed.]
- NEMÉSIO, Vitorino (1974). *Jornal do Observador*. Lisboa, Verbo.
- NEPOMUCENO, Rui (2002). “A Canga e o movimento neo-realista português”, *Isleña*, nº 30. Funchal, D.R.A.C., pp. 95-98,
- NERVAL Gérard de, *Les filles du feu, Angélique*, 6<sup>a</sup> lettre, Paris, Édit. du Divan.
- NÓBREGA, Maria de (2002). *Segredos*. Funchal, edição de autor.
- OLIVEIRA, Manoel de (03-II-2005). Entrevista, *Visão*, p.19.
- ORIOLE-BOYER, Claudette
- (2003), *Critique génétique et didactique de la réécriture — travailler avec les brouillons d’écrivains*. Toulouse, Bertrand-Lacoste. [sous la direction de]
- (Nov./Déc. 1990) “Pour une didactique du français langue et littérature étrangères”, *Le Français dans le monde*, nº 237. Paris, Hachette.
- PAIS, Carlos Castilho (1997). *Teoria diacrónica da tradução portuguesa - Antologia (século XV-XX)*. Lisboa, Universidade Aberta.
- PAVESI, Dominique (1987). “La symbolique des voix”, *Revue de Littérature Comparée (R.L.C.)* : “Littérature et musique”, nº 3. Paris, Didier.
- PENJON, Jacqueline
- PEREIRA, Eduardo C. N. (1989). *Ilhas de Zargo*. Funchal, CMF, 2 ou 3 vols., [4<sup>a</sup> ed].
- PESTANA, César A. (1985). *A Madeira – Cultura e Paisagem*. Funchal, D.R.A.C..
- PESTANA, Eduardo Antonino (1970). *Ilha da Madeira, II, Estudos Madeirenses*. Funchal, CMF.
- PEYTARD, Jean (1987). “Réécriture et personnage du traducteur dans les *Chroniques italiennes*”, *Sémen 3 : La réécriture du texte littéraire*. Groupe de Recherches en Linguistique et Sémiotique (GRELIS), pp. 67-97. [nº coordonné par Thomas Aron]

- PIRES, António M. Bettencourt Machado (1983). [prefácio de] *Corsário das Ilhas*, de Vitorino Nemésio. Lisboa, Livraria Bertrand. [2.<sup>a</sup> ed.]
- QUADROS, António (13-IV-1949). “*Ilhéus*, romance por Horácio Bento de Gouveia”, na rubrica “A Semana Literária”, *Diário Popular*, Lisboa.
- QUIGNARD, Pascal (2002). *Les ombres errantes*. Paris, Grasset.
- QUINT, Anne-Marie (2005). “Réflexions sur les traductions françaises des romans de Jorge Amado”, *Jorge Amado: Lectures et dialogues autour d’une œuvre*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 31-43. [dir. Rita GODEL et Jacqueline PENJON]
- QUINT, Anne-Marie et Maryvonne BOUDOY (1989). [tradução para francês e notas de Cortes de Almeida Faria] *Déchirures*. Paris, Pierre Belfon.
- QUINTAL, Rosélia (Jul.-Dez. 2004). “O labirinto da palavra em Ana Teresa Pereira”, *Islenha*, nº 35. Funchal, DRAC, págs 76-102.
- RACAULT, Jean-Michel (1995). “AVANT-PROPOS: De la définition de l’île à la thématique insulaire”, *L’Insularité: Thématiques et Représentations - Actes du colloque international de Saint Denis de la Réunion, Avril 1992*, [texte réunis par Jean-Claude Marimoutou et Jean-Michel Racault]. Paris, Université de la Réunion/L’Harmattan.
- REBELO, Helena
- A escrita do falar do arquipélago da Madeira em textos do século XX. Quatro propostas”, *Actas do VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Santiago de Compostela. (no prelo)
  - (2002). “O Falar de Porto Santo na Escrita de Francisco de Freitas Branco”, *Livro de Comunicações do Colóquio “Escritas do Rio Atlântico”*. Funchal, Dep<sup>to</sup>. de Cultura da Câmara Municipal do Funchal.
  - (2000). “Os contributos de Eça de Queirós e de Horácio Bento de Gouveia para a delimitação do conceito *torna-viagem*”, *Actas do Colóquio Internacional “Errância e Permanência”*. Funchal, Dep<sup>to</sup>. de Cultura da Câmara Municipal do Funchal.
- REDOL, Alves (2005). *Gaibéus*. Lisboa, Caminho. [1<sup>a</sup> ed. 1939 – edição de autor]
- REYNAUD, Maria João (2000). *Metamorfoses da Escrita: «Húmus»*, de Raul Brandão. Porto, Campo das Letras.
- RIBEIRO, Aquilino (1963). *Abóboras no Telhado*. Lisboa, Livraria Bertrand.

RIBEIRO, João Adriano

- (2005). *S. Vicente – Subsídios para a História do Concelho*. Madeira, Câmara Municipal de S. Vicente.
- (inédito). “Investigação e Literatura (oral e escrita) – acerca de “escritores” de São Vicente”. [Conferência proferida em São Vicente em 2003]

RIBEIRO, Orlando

- (1985). *A Ilha da Madeira até Meados do século XX: Estudo Geográfico*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. [As situações descritas neste trabalho referem-se a 1949, data da publicação do livro que o autor decidiu não actualizar].
- (1949). *L'Île de Madère: Étude Géographique*. Lisbonne, s.n.. [Tese de Doutoramento em Geografia]

RICARDOU, Jean (Février 1989). “Pour une théorie de la réécriture”, *Poétique*, 77. Paris, Seuil, pp. 3-15.

RICŒUR, Paul (1986). *Du Texte à l'Action. Essais d'Herméneutique II*. Paris, Seuil.

RUTTEN, Frans (1980). “Sur les notions de texte et de lecteur”, *Revue des Sciences Humaines*, 177.

ROCHA, Jr., Gregory F. (Junho de 1979). *A Novelist of the Madeiran experience: the life and works of Horacio Bento de Gouveia* Dissertação de Doutoramento, apresentada à Universidade de Harvard. (Harvard Archives: HU 90.11365.70 Harvard Depositary)

RODRIGUES, Ernesto (Jan.-Jun. 2002). “Nótula sobre *Crónicas do Norte*”, *Isleña*, nº 30. Funchal, D.R.A.C..

RODRIGUES, Maria Idalina Resina (1956). *Tendências e Correntes do Moderno Romance Português*, Tese de Doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. [microfilme]

ROGERS, Francis Millet (1979). *Atlantic Islanders of the Azores and Madeira*. North Quincy, Massachusetts, Cristopher Publishing House, pp. 391 e 394-397.

ROSA, Manuel F. Rosa (1980). *Horácio Bento de Gouveia – Escritor Ilhéu e Populista – Ensaio de Entendimento*. Madeira, Câmara Municipal de São Vicente.

SAINZ-TRUEVA, José de (Junho 1994). “Musa Grata”, *Ilha 4*. Madeira, Câmara Municipal do Funchal, p. 131.

SANTOS, Thierry Proença dos

- (2007). “L’image de Funchal dans l’œuvre de Horácio Bento de Gouveia”. CREPAL, cahier n° 14, P.S.N., Paris. [dir. Jacqueline PENJON]
- (2007). *Crónica Madeirense (1900-2006)*. Porto, Campo das Letras. [org. com Fernando FIGUEIREDO e Leonor Martins COELHO]
- “Gerações, antologias e outras afinidades literárias: a construção de uma identidade cultural na Madeira”, *Dedalus*, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Lisboa. (no prelo)
- “O nome das personagens no romance *Canga* de Horácio Bento de Gouveia”, (no prelo).
- (2005) *e depois? sobre cultura na Madeira*. Funchal, Universidade da Madeira. [org. com Ana Isabel MONIZ e Diana PIMENTEL]
- (2005). *Comeres e Beberes Madeirenses em Horácio Bento de Gouveia*. Porto, Campo das Letras.
- (Jul-Dez. 2004). “Da entrevista ao entrevistado: do negativo à revelação da pose – em torno de Horácio Bento de Gouveia”, *Islenha*, n° 35, Funchal, D.R.A.C., pp.103-118.
- (Jan.-Jun. 2002). “Horácio Bento de Gouveia: a (re)escrita de *Ilhéus / Canga*”, *Islenha*, n° 30. Funchal, D.R.A.C., pp. 50-68.
- (Jan.-Jun. 2002). “Cronologia de Horácio Bento de Gouveia e da Fortuna da sua obra”, *Islenha*, n° 30. Funchal, D.R.A.C., pp. 144-152.
- (Jul.-Dez. 2001). “Em torno de Horácio Bento de Gouveia e *Ilhéus / Canga*: os primeiros passos de uma investigação”, *Islenha*, n° 29. Funchal, D.R.A.C., p. 5-15.

SARAIVA, António José (1994). *Iniciação na Literatura Portuguesa*. Lisboa, Gradiva.

SARAIVA, António José e Óscar LOPES (s/d). *História da Literatura Portuguesa*. Porto. Porto Editora. [16ª ed., corrigida e actualizada]

SEIXO, Maria Alzira

- (10 de Maio 2007). “Enquanto há vida...” [na rubrica “Um livro por mês”], *Visão*, p. 156.
- (7 de Abril 2005). “Açores e Madeira” [na rubrica “um livro por mês”], *Visão*.

SILVA, António Carvalho da (Jul.-Dez. 2001). “Homens eternos no Funchal – Impressões da leitura de *Pavana para Isabella de França* de José Viale

- Moutinho por um leitor *d'A Mão de Sangue*", *Islenha*, nº 29. Funchal, D.R.A.C., pp. 16-24.
- SILVA, António Marques da (1985). "Vocabulário" do romance *Minha Gente – Crónica Romanceada*. Funchal, D.R.A.C.. [o texto terá sido concluído em 1951]
- SILVA, António Ribeiro Marques da
- (24-10-1980). "Horácio Bento de Gouveia – Um itinerário a traços largos", *Jornal da Madeira*, Funchal, p. 6.
  - (27-10-1979). "A palestra proferida aquando do banquete de homenagem ao escritor Horácio Bento de Gouveia no Hotel Savoy oferecido pelo Clube Rotário do Funchal", *Diário de Notícias*, Funchal, p. 3.
- SILVA, Pe. Fernando Augusto da, e Carlos Azevedo de MENESES (1998). *Elucidário Madeirense*. 3 vols. Funchal, D.R.A.C./S.R.T.C.. [fac-símile da ed. de 1940-1946]
- SILVA, José Marmelo e (2002). *Desnudez Uivante*, em *Obra Completa de José Marmelo e Silva - Não aceitei a ortodoxia*. Porto, Campo das Letras, pp. 567-729. (Col. "Campo da Literatura, 84")
- SILVA, Maria Margarida Macedo
- (23-XI-1986). "Recordando o Mestre: anotações a um itinerário bibliográfico", *Diário de Notícias*, Funchal.
  - (24-X-1980). "Horácio Bento de Gouveia – Esboço de abordagem literária", *Jornal da Madeira*, Funchal, pp. 6 e 9.
- SILVA, Mariana Xavier da (1884). *Na Madeira – Oferendas*. Lisboa, Livraria Ferreira.
- SOARES, Maria de Fátima Gouveia (2001). *Escritos da Juventude* [de Horácio Bento de Gouveia], 1919-1930. Funchal, Editorial Eco do Funchal.
- SOUSA, Albino Rodrigues (1945). *Estudante Bargante*. Lisboa, Editora Pro Domo.
- SOUSA, Maria de Jesus e Carlos Nogueira FINO (13-II-2004). "Distribuição de uma "Biblioteca Essencial de Literatura Madeirense" pelas escolas da RAM: legitimidade ou arbitrariedade curricular?", *Tribuna da Madeira*, suplemento Educação, Funchal, pp. I-VI.
- STREET, Eduardo (2006). *O Teatro Invisível - História do Teatro Radiofónico*. Lisboa, Página 4. (Col. "antestreia")
- SULEIMAN, Susan Rubin (1983). *Le Roman à thèse*. Paris, P.U.F..

- TEIXEIRA, Maria Mónica (2005). *Tendências da Literatura na Ilha da Madeira nos séculos XIX e XX*. Funchal, CEHA/RAM. (Col. Atlântica nº 50)
- TEIXEIRA, Maurício Melim (1975). *Pernas Ceifadas*. Funchal, ed. de autor.
- TEYSSIER, Paul (1996). *Les Maia*. Paris, Éditions Chandeigne/ Unesco. (Coll. “Magellane. Série Lusitane”) [tradução francesa de *Os Maias* de Eça de Queirós].
- TONINI, Giampaolo
- Entrevista no *Tribuna da Madeira*, 21-XII-2001.
- (1994). “Contributo allo studio della storia letteraria di Madeira: cultura, società e sentimento dell’insularità nella poesia e nella narrativa degli ultimi vent’anni” in *Rosa dos ventos (Atti del Convegno “Trenta anni di culture di lingua portoghese a Padova e a Venezia)*, Università di Padova: Pubblicazioni della sezione di portoghese dell’Istituto di lingue e letterature romanze 7.
- TORGA, Miguel
- (1983, 3.<sup>a</sup> ed. revista). *Diário VII*. Coimbra, ed. do autor. [1.<sup>a</sup> ed.: 1956]
- (1969, 2.<sup>a</sup> ed. revista). “Trás-os-Montes no Brasil”, *Traço de União*. Coimbra, ed. de autor, pp. 47-71.
- TORGAL, Luís Reis (1999). “Literatura Oficial” no Estado Novo - os prémios literários do SPN/SNI”, *Revista de História das Ideias - o Livro e a Leitura*. Vol. 20, Instituto de História e teoria das Ideias, FLUC, pp. 401-420.
- TORRE, Manuel Gomes (1999). “Traduzir *You* ou a inevitabilidade de opções arbitrárias”, *IV Jornadas de tradução - “Tradução: o cultural e o tecnológico”*. Porto, I.S.A.I., pp. 45-52.
- TORRES Jorge (1995). *Para uma Bibliografia Madeirense – Cultura Tradicional*. Funchal, Secretaria Regional de Educação.
- TOURNIER, Michel (16-31 décembre 1971). “Écrire pour les enfants”, *La Quinzaine littéraire*.
- TRIGO, Salvato (1998). “Em Nemésio e o atlantismo estético lusófono”. *Vitorino Nemésio: Vinte Anos Depois*. Lisboa-Ponta Delgada, Edições Cosmos, pp. 747-754.
- VALENTE, António Carlos Jardim (1999). *As Artes Plásticas na Madeira, conjunturas, factos e protagonistas do panorama artístico regional no século XX*. Vol. I, Tese de Mestrado em História da Arte, Funchal, Universidade da Madeira.



- VALÉRIO, Teresa (2000). *As Trincheiras da Vigia (Realidade e Fantasia)*. Madeira, Câmara de São Vicente.
- VALETTE, Bernard (1993). “Le nom des personnages dans les contes de Maupassant”, *Maupassant et l’Écriture – Actes du colloque de Fécamp, 21-23 mai 1993*, [sous la direction de Louis Forestier]. Paris, Nathan.
- VARELA, Ângela (Julho-Dezembro 2004). “Elmano Vieira e a «preciosa factura» da escrita”, *Isleña*, nº 35. Funchal, D.R.A.C., pp. 119-128.
- VEGLIANTE, Jean Charles (1996). *D’écrire la traduction - essais*. Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle.
- VERDELHO, Evelina (1982). *Linguagem Regional e Linguagem Popular no Romance Regionalista Português*. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica/Centro de Linguística da Universidade de Lisboa.
- VERDELHO, Telmo (Julho-Dezembro 1999). “Garrett e o Pensamento Normativo na Língua Portuguesa”, *Colóquio / Letras*, 153-154. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 107-126.
- VERÍSSIMO, Nelson
- (1ª semestre 2005). “O santo e a vizinha”, *Girão, Revista de Temas Culturais do Concelho de Câmara de Lobos*, Vol. II, nº 1, pp. 29-32.
  - (2005). [selecção de textos, prefácio e notas] *Contos Madeirenses: Antologia*. Porto, Campo das Letras.
  - (1998). *Passos na Calçada: Crónicas*. Funchal, Editorial Calcamar. (Col. “Série Novecentos 1”)
  - (1990). [selecção de textos, prefácio e notas]. *Narrativa Literária de Autores Madeirenses da Madeira – Século XX: Antologia*. Secretaria Regional do Turismo, Cultura e Emigração / DRAC, Funchal.
  - (1996). *Madeira: Referências Bibliográficas*. Funchal. [policopiado com Adenda]
- VIEIRA, Alberto (2004). *Canaviais, Açúcar e Aguardente na Madeira. Séculos XV a XX*, SRTC/CEHA, Funchal. (Col. “História do Açúcar, nº 3)
- VILA-MATAS, Enrique (1999). *A Viagem Vertical* [tradução de José Agostinho Baptista]. Lisboa, Assírio & Alvim. (Col. “o imaginário / 39”)
- VILELA, Mário
- (2002). *Metáforas do Nosso Tempo*. Coimbra, Almedina.

- (1994). *Tradução e análise contrastiva: teoria e aplicação*. Lisboa, Caminho.
- VISCONDE DO PORTO DA CRUZ (1949, 1951 e 1953). *Notas & Comentários para a História Literária da Madeira*, 3 vols. Funchal, C.M.F..
- WILHELM, Eberhard Axel. (Jan.-Jun. 1993). “O aventureiro mais famoso da cidade: Carlos Martins descreve como *virou meio Funchal*”, *Isleña*, nº 12. Funchal, D.R.A.C., pp. 145-160.
- YEBRA, Valentín Garcia (1994). *Traducción: historia y teoría*. Madrid, Editorial Gredos.

### WEBGRAFIA CITADA

ANDRADE, Irene Lucília, “Horácio Bento, a pessoa”:  
[http://www.uma.pt/hbento/irene\\_andrade.html](http://www.uma.pt/hbento/irene_andrade.html)

SILVA, António Ribeiro Marques da Silva, “*Luísa Marta* de Horácio Bento de Gouveia: ([www.uma.pt/hbento/msilva\\_lmarta.html](http://www.uma.pt/hbento/msilva_lmarta.html), 2002)

Acerca do Concelho de São Vicente: [www.madinfo.pt/organismos/cmsv/sv2.htm](http://www.madinfo.pt/organismos/cmsv/sv2.htm)

Acerca de Horácio Bento de Gouveia: [www.uma.pt/hbento](http://www.uma.pt/hbento)

Acerca de *Cobra* de Herberto Helder - *Centro de Investigação para Tecnologias Interactivas* (citi): [www.citi.pt/cultura/literatura/poesia/helder/cobra.html](http://www.citi.pt/cultura/literatura/poesia/helder/cobra.html)







Abreu, João Carlos .....	140, 429, 430, 512
Aguiar, João Luís.....	142
Ali, Manuel Said.....	192
Almada, Abel.....	144
Almeida, Fialho de.....	62, 63, 210, 240, 256
Almeida, Maria Elisete .....	7, 45, 182, 192, 195, 201, 204, 207, 209, 247
Almeida, Onésimo Teotónio .....	147, 335, 338
Álvaro Salema.....	101
Amado, Jorge .....	84, 169, 240, 334, 341, 408, 519, 522
Amorim, Guedes de.....	66, 70, 117
Andrade, Irene Lucília.....	61, 78, 139, 155, 228, 339, 378
Antunes, António Lobo .....	69
Aragão, António.....	50, 57, 71, 142, 143, 149, 482
Araújo, Lídio.....	140, 189
Assis, Machado de .....	63
Azevedo, Álvaro Rodrigues de .....	120, 147, 196, 197
Baptista, Adelaide .....	160
Baptista, José Agostinho.....	58, 159, 527
Beirão, Mário.....	63, 66, 117, 340
Beirão, Sara.....	117
Bernanos .....	124
Bernardes, Lília.....	158
Bessa-Luís, Agustina.....	10, 499, 503
Bettencourt, Edmundo de .....	175, 363
Brandão, Raul .....	93, 101, 152, 183, 219, 339, 377, 411, 522
Caires, Ângela.....	141
Caldeira, Abel Marques.....	200, 284, 452
Câmara, Jaime.....	57, 153
Câmara, João Brito .....	74, 87, 179, 516
Cardoso, Agostinho .....	71, 72, 73
Castilho, José.....	120, 517
Castro, Augusto de .....	63, 516
CDU	
061.3(469.8).....	500
394.2 / .....	500
Chardonne, Jacques .....	152, 329
Cintra, Lindley.....	182, 183, 186, 189
Correia, Armando Pinto.....	67, 178
Correia, João David Pinto ...	7, 46, 50, 53, 88, 109, 113, 136, 147, 149, 151, 178, 182, 183, 213, 215, 275, 307, 324, 335
Correia, Octaviano .....	143
Correia, Teodoro .....	57, 81, 138, 211
Cristóvão, Carlos.....	57, 71, 87, 137, 139, 141, 179, 211, 500
Cunha, Troilo Vasconcelos da .....	147
Dias, Baltazar .....	48, 134, 173
Esperança, Assis.....	152, 231, 332
Falcão, Ana Margarida .....	8, 145, 161, 514
Falcão, Bernardete.....	179, 516
Félix, Adelaide.....	66, 117
Fernandes, Francisco.....	140
Ferreira, António .....	152, 163, 511
Figueiredo, Fernando .....	8, 160, 172, 518
Fino, Carlos Nogueira.....	153
Fournier, António.....	104
França, João.....	50, 70, 72, 78, 82, 87, 95, 137, 138, 139, 150, 153, 154, 175, 179, 212, 219, 452, 482, 483, 502, 516

Freitas, A. J. Vieira de .....	179, 516
Freitas, Irene de Mendonça e.....	189
Freitas, Pe. Alfredo Vieira de.....	71, 85, 149, 153
Freitas, Vamberto .....	158
Goes, José Laurindo .....	58
Gomes, Alberto Figueira .....	149, 177, 179, 189
Gomes, João dos Reis.....	78, 81, 137, 138, 154, 452, 482, 483
Gonçalves, José António..	7, 10, 17, 46, 50, 58, 70, 134, 153, 155, 157, 161, 296, 375, 482, 499, 501, 502, 503, 515, 519
Gonçalves, Manuel.....	149, 178
Gouveia, Amélia Miranda Bento de .....	126, 173, 502
<b>GOUVEIA, HORÁCIO BENTO DE</b>	
<b>BENTO DE GOUVEIA</b>	
<b>HORÁCIO BENTO</b> 1, 8, 10, 11, 34, 38, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 76, 77, 78, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 124, 126, 127, 134, 139, 153, 155, 165, 167, 170, 171, 172, 174, 178, 179, 180, 182, 195, 201, 202, 210, 213, 214, 215, 223, 224, 229, 232, 238, 239, 243, 245, 246, 248, 251, 255, 256, 265, 282, 303, 322, 329, 330, 331, 332, 333, 340, 342, 352, 359, 360, 361, 363, 365, 366, 379, 385, 396, 398, 404, 405, 413, 419, 425, 429, 436, 451, 460, 482, 483, 484, 486, 487, 489, 491, 499, 500, 501, 502, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 511, 512, 514, 515, 517, 522, 523, 524, 525, 528	
Gouveia, Horácio Miranda Bento de .....	8, 10, 49, 115, 499, 503
Gouveia, João.....	81, 138, 211
Grave, João .....	63
Helder, Herberto .....	57, 58, 71, 142, 159, 363, 378, 528
Homem, Maria Aurora Carvalho.....	132, 153, 211, 452
Homero.....	177
Huber, Joseph .....	192
Hugo, Victor .....	177
Jardim, Ricardo França .....	58, 72, 153, 228
Jardim, Ricardo Nascimento.....	71, 82, 150, 154, 193, 482
Joyce, James.....	177
Ladeira, Luís Filipe .....	142
Leal, Ernesto.....	139, 161, 188, 515
Lélis, Carlos.....	10, 111, 143, 499, 503
Lispector, Clarice.....	71
Lopes, Baltazar .....	196, 232
Lucas, Raphaël.....	334
Luz, Guilhermina da.....	143
Luzia .....	348
Macedo, Deolinda Bela de.....	187, 192, 193
Maillard, Michel .....	7, 127, 170, 222, 253, 359, 441, 460
Marialva, Octávio de.....	63, 144
Marques, Helena .....	50, 120, 138, 140, 159, 175, 211, 362, 452
Marques, Margarida Gonçalves .....	120, 140
Martins, Manuel Frias.....	475
Mata Lília .....	140
Mendonça, José Tolentino.....	159, 229, 482
Mendonça, Maria .....	57, 430
Menezes, Albino de.....	67, 87, 144, 178
Menezes, Carlos Azevedo de.....	451
Moniz, Ana Isabel .....	8, 157
Moutinho, José Viale.....	138, 153, 525
Nascimento, Cabral do .....	70, 101, 134, 150, 363, 482
Nemésio, Vitorino .....	152, 185, 196, 246, 254, 341, 353, 513, 517, 522, 526
Nepomuceno, Rui .....	50, 73, 93, 127
Nóbrega, Francisco Álvares de.....	134, 147

## INDICE DE AUTORES

---

Nunes, José Joaquim .....	192
Ornelas, João Augusto de.....	81, 147
Parreira, Carlos.....	63
Pascoais, Teixeira de .....	63
Passos, Florival dos.....	57, 71
Penjon, Jacqueline .....	1, 7, 441, 470
Pereira, Ana Teresa .....	144, 153, 159, 522
Pestana, Eduardo Antonino.....	85, 149, 187, 189, 193, 452
Pestana, Jorge.....	68
Pimentel, Diana .....	157
Pinto, Frei Heitor.....	124, 239, 306
Portela, Severo .....	63
Porto da Cruz, Visconde do.....	67, 149, 150, 154
Quadros, António.....	233, 256, 257
Queirós, Eça de.....	62, 70, 210, 239, 240, 306, 332, 341, 353, 458, 462, 522, 526
Rego, José Lins do .....	84
Ribeiro, Aquilino.....	10, 50, 51, 65, 66, 70, 74, 85, 117, 126, 133, 196, 204, 207, 210, 232, 239, 241, 242, 297, 335, 339, 340, 345, 355, 407, 409, 499, 503, 504, 505
Ribeiro, João Adriano .....	102, 149
Ribeiro, Orlando.....	457
Rocha, Gregory F.....	42, 44, 117, 303
Rodrigues, António Feliciano .....	147
Rodrigues, Ernesto .....	68
Rodrigues, Gualdino.....	71
Rosa, Manuel Ferreira.....	45, 75, 340
Sainz-Trueva, José de.....	236
Salema, Álvaro.....	101
Santos, Baptista.....	57, 179, 516
Santos, Thierry Proença dos .....	518
Saramago, José.....	462
Sarmiento, Artur.....	57, 81, 138, 153, 154, 173
Seixo, Maria Alzira.....	135, 251
Shakespeare .....	177
Silva, Agostinho da .....	90, 340
Silva, António Marques da .....	69, 71, 107, 139, 141, 193, 199, 201
Silva, António Ribeiro Marques da.....	45, 189, 190, 220, 528
Silva, José Marmelo e.....	60, 525
Silva, Margarida Macedo .....	46
Silva, Pe. Fernando Augusto da .....	57
Silva, Vicente Jorge .....	72
Soares, João da Nóbrega.....	81
Soares, Maria Fátima Gouveia.....	8, 49, 126
Sousa, João Gomes de.....	149
Sumares, Jorge .....	78, 141, 198
Teixeira, José António Monteiro.....	147
Teixeira, Maurício Melim.....	189
Teixeira, Tristão .....	147
Teyssier, Paul.....	458
Tomás, Manuel .....	147
Tonini, Giampaolo .....	42, 208, 515
Vasconcelos, Francisco de Paula de Medina e.....	147
Verdelho, Evelina .....	79, 199, 201
Vieira, Álvaro Favila.....	71
Vieira, Elmano .....	57, 67, 78, 138, 139, 144, 150, 178, 527
Vila-Matas, Enrique .....	152
Vila-Moura, Visconde de.....	63



## INDICE DE AUTORES

---

Williams, Edwin.....	192
Xavier, Juvenal.....	68, 418