

Lenças de Namorados

**A Literatura Popular
como Escritura Antenupcial**

Adriano Basto



Lenços de Namorados:

**A Literatura Popular
como Escritura Antenupcial**

Adriano Fernando da Silva Basto Teixeira

Orientador: Isaac Alonso Estraviz

Para o meu pai cujo olhar me faz falta...

Agradecimentos

(ou a efemeridade da palavra)

Foram muitas as pessoas que nunca deixaram que a treva do mundo fosse maior do que a força da luz que trazem consigo e que, de algum modo, me ajudaram e a quem desejo exprimir a minha gratidão. Que me seja permitido lembrar especialmente:

o Doutor Isaac Alonso Estraviz pela empenhada orientação, pelos preciosos conselhos, pela total disponibilidade demonstrada, pela bibliografia cedida, pelo facto de sempre o sentir presente, caminhando a meu lado, pelos laços de amizade estreitados ao longo destes anos;

a Dra Ana Pires, pela forma humilde e generosa com que partilhou a sua imensa sabedoria, pela bibliografia que disponibilizou, pelos conselhos preciosos na área do bordado, pela excepcional vontade de ajudar;

a Manuela, pela extraordinária bondade com que sempre me ensinou a ver o mundo, pelas sugestões oportunas, pelas palavras de ânimo ditas tão sabiamente que me deram alento, nunca me deixaram desanimar;

a Sandra, pelo amor com que sempre me envolveu, pela força com que soube ouvir-me e encontrar, nos momentos difíceis, as palavras certas para me fazer retomar o caminho que sempre desejou que eu trilhasse;

a Sofia, que sempre me soube compreender, acreditando nas minhas capacidades, incentivando-me a continuar, ajudando, ouvindo ou, muito simplesmente, animando através de simples *sms*, tão cheias de significado;

a Brígida e a Helena, pela companhia inestimável nas deslocações que os trabalhos de pesquisa implicaram, pela paciência, pelas palavras encorajadoras com que encheram de sol os momentos de neblina;

o Rui, o Zé Mário, a Helena Soares, amigos sempre disponíveis e atentos a toda e qualquer informação que me pudesse interessar;

o Paulo, pela disponibilidade e paciência com que me solucionou as angústias técnicas, pela amizade transparente e preciosa;

o sr. Manuel Miranda pelo abraço sentido e generoso que sempre soube dar-me nos momentos menos agradáveis;

o Eng^o António Fernandes da Silva, pela disponibilidade, pela solidariedade, pelos votos de força que sempre me foi transmitindo;

a Dra Paula Isaías e a D. Conceição Pinheiro da *Aliança Artesanal* pelo auxílio precioso na investigação realizada em Vila Verde, pelas fotografias gentilmente cedidas;

a Dra Maria José Lopes, pela valiosa ajuda nos trabalhos de pesquisa realizados nas Bibliotecas Municipais de Amarante e Porto;

a Nicole Pellegrin, Anne Werner, Dra Teresa de Almeida d'Eça pelo seu apoio;

todos os outros amigos, a Fernanda, o Fernando, o Filipe, a Filomena, a Joana, o Jorge, a Mercedes, o Ricardo (tantos que se torna impossível nomeá-los) que me foram lendo e, sobretudo, pacientemente ouviram as minhas angústias e sempre foram capazes de encontrar formas de me encorajar, de manifestarem o seu apoio incondicional, de mostrarem que acreditavam em mim. E que, no fundo, nunca deixaram que o meu coração batesse sozinho.

E para a Ester, companheira inexcedível desta aventura, uma palavra de agradecimento pela verticalidade, pela vontade de partilhar, de ajudar, de ouvir...

Por último, um abraço do tamanho do mundo aos meus padrinhos e ao meu irmão.

Numa obra onde surge o eterno feminino agradeço com o coração a uma mulher fantástica: a minha mãe.

Índice

| | |
|----------------------------|----|
| 1. O tema | 11 |
| 2. Plano geral do trabalho | 14 |

| | |
|-----------------------------------|-----------|
| Parte 1: Trabalho de Campo | 27 |
|-----------------------------------|-----------|

Capítulo I

| | |
|---|----|
| <i>Lenços de namorados: uma investigação em dois tempos</i> (passado e presente) | 29 |
|---|----|

| | |
|---|-----|
| 1.1. A arte de bordar sentimentos | 31 |
| 1.2. O lenço de mão, extravagância ou necessidade? | 57 |
| 1.3. O lenço de namorados: escritura antenupcial | 70 |
| 1.4. A glorificação de um produto popular | 81 |
| 1.5. O presente: de escritura antenupcial a produto mercantil | 100 |
| 1.6. Uma síntese em forma de conclusão | 114 |

Capítulo II

| | |
|--|-----|
| A literatura popular como documento epocal | 119 |
| 2.1. Os movimentos migratórios | 128 |
| 2.2. As regras sociais | 141 |
| 2.3. A condição feminina | 151 |
| 2.4. Uma síntese em forma de conclusão | 176 |

| | |
|---|------------|
| Capítulo III | |
| A Linguagem do Amor..... | 181 |
| 3.1. Entre a norma e o desvio..... | 183 |
| 3.2. A versificação..... | 214 |
| 3.3. A estilística..... | 222 |
| 3.4. Uma síntese em forma de conclusão..... | 248 |
| Capítulo IV | |
| A Simbologia do Imaginário..... | 251 |
| 4.1. O mundo do espírito..... | 259 |
| 4.2. O reino animal..... | 275 |
| 4.3. O reino vegetal..... | 281 |
| 4.4. A arquitectura e os artefactos..... | 288 |
| 4.5. As cores..... | 294 |
| 4.6. Uma síntese em forma de conclusão..... | 298 |
| Parte 2: Aspectos Didácticos | 301 |
| Capítulo V | |
| Aproveitamento didáctico-pedagógico do <i>corpus</i> do trabalho..... | 303 |
| 5.1. Área curricular de língua..... | 305 |
| 5.1.1. Ouvir / Falar..... | 305 |
| 5.1.1.1. Objectivos:..... | 307 |
| 5.1.1.2. Aproveitamento pedagógico-didáctico do <i>corpus</i> do trabalho:..... | 308 |
| 5.1.1.3. Avaliação..... | 313 |
| 5.1.2. Ler / Escrever..... | 314 |
| 5.1.2.1. Objectivos:..... | 316 |
| 5.1.2.2. Aproveitamento pedagógico-didáctico do <i>corpus</i> do trabalho:..... | 317 |
| 5.1.2.3. Avaliação..... | 324 |
| 5.1.3. O Funcionamento da Língua..... | 325 |
| 5.1.3.1. Objectivos:..... | 326 |
| 5.1.3.2. Aproveitamento pedagógico-didáctico <i>corpus</i> deste trabalho:..... | 327 |

| | |
|--|------------|
| 5.1.3.3. Avaliação..... | 339 |
| 5.2. Áreas curriculares não disciplinares..... | 339 |
| Parte 3: Resultados e Conclusões..... | 363 |
| 6.1. Conclusões específicas da didáctica..... | 365 |
| 6.2. Conclusões finais do estudo..... | 370 |
| Bibliografia..... | 387 |
| Anexos..... | 399 |
| Anexo 1: Elenco dos desvios linguísticos encontrados nos textos..... | 399 |
| Anexo 2: Quadras dos <i>lenços de namorados</i> | 421 |
| Anexo 3: Os <i>Lenços de Namorados</i> em foto..... | 449 |
| Anexo 4: Mapa da distribuição linguística..... | 463 |
| Anexo 5: Instrumentos de recolha de dados..... | 467 |

Introdução

1. O tema

Embora não possa considerar-se como recente o interesse pela literatura popular, que começou a adquirir alguma dignidade com a escola Romântica, só num passado não muito longínquo começámos a assistir à sua crescente importância, a verificar que se tornou objecto de uma curiosidade crescente, ganhando-se em divulgação o que se perdeu em memória.

Mas, se até há bem pouco tempo era insensato incluí-la em disciplinas universitárias ou escolhê-la para tema de dissertações de Mestrado ou de Doutoramento (razão pela qual muitos estudiosos optavam por a denominar como literatura oral ou marginal), hoje em dia, este tipo de literatura com raízes ancestrais que se perdem no tempo, vai-se libertando desse estigma que a inferiorizava, enquanto começa a ganhar foros de independência e de uma importância crescente, razão pela qual é parte integrante dos *curricula* do Ensino Básico e do Ensino Secundário e disciplina universitária.

Hoje, um pouco por todo o país, assistimos ao trabalho recolector deste novo género de literatura, correndo-se contra o tempo, na expectativa de salvar a literatura tradicional/popular, parte integrante da nossa identidade linguística e cultural e que corre o risco de perecer de forma irremediável e irrecuperável, uma vez que as gerações mais jovens demonstram total desinteresse e mesmo desrespeito por esse legado que ostensivamente querem ignorar, esquecer, numa ânsia de, parafraseando Rimbaud, serem absolutamente modernos num mundo em que se despreza a cultura e se desrespeitam as tradições, perdendo

a relação estreita com o que é genuíno, autêntico. E, como não se sabe, não se conhece, não se respeita.

Esta vontade quase generalizada de ser moderno, para além de todos os vícios, arrastou consigo também a quebra do vínculo a uma parte fundamental da vida de cada um de nós: a ligação quase umbilical à tradição, à família, aos laços.

Assistimos hoje a uma importação de hábitos e culturas alheias, sem que uma atitude inteligente os questione e, então, distanciamonos do comportamento autêntico ao deixarmos-nos impregnar por uma civilização e uma cultura que não são originariamente as nossas, permeabilidade conducente ao enfraquecimento das tradições, das raízes onde ancora a própria identidade nacional.

Contrariando esta perspectiva, verificamos que os ditames da tradição não pereceram e até nas condições mais desfavoráveis foi-nos possível reconhecer que aquela se vai cumprindo na voz do povo que, no seu quotidiano, canta, recita, ora, cria e recria valores preñes de significado enquanto revela, simultaneamente, uma perspectiva, um imaginário infinito e uma sabedoria cujas origens se perdem no tempo. Por esta razão, a literatura popular, forma de reconstituir modos de ser e de estar na vida em sociedade, não poderá nunca ser entendida como supérflua, banal ou desinteressante, aceite a premissa de que até os *clichés*, as frases feitas, os estereótipos são portadores de significado e estão ao serviço de uma mensagem a veicular.

Encontram-se nessa perspectiva os *lenços de namorados* ou *lenços marcados*, que conhecem a sua máxima expressão no concelho de Vila Verde, distrito de Braga, terão tido a sua origem nos lenços senhoris dos séculos XVII e XVIII, e eram utilizados como símbolo/signo de uma relação assumida entre a mulher que os bordava e o homem a quem estes eram ofertados. Aliás, o facto de circunscrevermos a nossa investigação à localização geográfica de Vila Verde, apesar de haver notícias deste produto tão específico em outras regiões do nosso país, visou fundamentalmente tornar mais profícuo o nosso estudo.

A escolha da literatura popular que pode encontrar-se nos *lenços de namorados* como objecto do nosso trabalho surgiu, então, quase com uma naturalidade surpreendente depois de um dia, por mero acaso, nos ter sido oferecido um desses lenços onde as linhas de bordar desenham símbolos e palavras plenos de expressão, modéstia, sedução,

simplicidade, provando-nos que o amor é, sem dúvida, um tema importante e significativo.

Tornou-se então evidente que a literatura popular pode instituir-se como um subsídio valioso para o estudo da Etnologia, Filologia e de Sociologia, pois fornece-nos indicações preciosas sobre os costumes, as ideias e os ideais, as superstições e, no caso dos lenços, sobre as particularidades da linguagem.

Instantaneamente ficámos seduzidos pela linguagem dos lenços, por vezes tão longínqua da norma, quase indecifrável a um primeiro e desatento olhar, por essa forma, tão original quanto criativa, de eternizar sentimentos sem preocupações ou purismos linguísticos. Desde logo nos cativou a ingenuidade de um português simultaneamente característico e pitoresco, repleto de palavras aparentemente pertença de um outro léxico como se de uma língua nova se tratasse.

E quando procurámos bibliografia a seu respeito, surpreendeu-nos a escassez desta.

Todas as obras que afloram este assunto tão vasto fazem-no de um modo bastante particular e num campo limitado o que, em nosso entender, justifica uma visão assaz redutora do fenómeno literário.

Nenhuma delas explica, por exemplo, a origem dos lenços e os artigos consultados limitam-se a um recenseamento das quadras e a parafrasear ou citar o estudo de Mota Leite, quanto a nós o mais pertinente e que faculta um contributo inegável para o estudo do fenómeno.

Também nos foi impossível encontrar estudos especializados que se aventurassem no domínio da sua génese, num enquadramento histórico, sociológico e/ou literário. A maior parte dos textos por nós consultados e analisados oferece uma visão meramente descritiva que quase sempre acaba por resvalar para o enaltecimento etnográfico do mundo rural e das suas tradições.

Em todos eles aparece, também, a assunção – pacificamente aceite e generalizada – de que os lenços que estudámos derivam dos lenços senhoris dos séculos XVII e XVIII sem que, no entanto, expliquem ou descodifiquem essa designação, se aventurem a decifrar a sua origem.

Pareceu-nos, portanto, oportuno fazer um estudo o mais exaustivo possível, de modo a ser praticável oferecer uma perspectiva mais abrangente dos *lenços de namorados* que, para além do insuspeito e inquestionável valor folclórico, oferecem, em nosso entender, lições permanentes de vida, pois a mulher do Minho que pacientemente borda-

va estes lenços expressou-se ao nível da sua mão, oferecendo-nos uma visão particular do seu mundo afectivo e do seu quotidiano, razão que nos permite encarar os lenços como um documento epocal.

Estes objectos, de uma simplicidade estreme, são, na realidade, cartas de pano. A mulher vazava na solenidade de um lenço os seus sentimentos, o seu estado anímico, mesmo se não sabia ler nem escrever; bastava-lhe saber bordar.

Apesar de no decurso das nossas pesquisas, termos sido amiúde confrontados com duas atitudes distintas, a da ruptura e da continuidade da tradição, não se encontrará nestas páginas a apologia da divisão entre dois mundos irredutíveis, um dos quais – o mundo da tradição – está quase condenado a desaparecer. Interessa-nos apenas que deixe de se recusar a tradição e os grandes valores do passado e que estes possam, de algum modo, confraternizar com a mentalidade actual e os novos valores: desta junção nascerá um mundo alternativo.

2. Plano geral do trabalho

Após a selecção do tema, impunha-se a definição dos objectivos e o conjunto de procedimentos metodológicos sistematizadores de uma pesquisa empírica.

Sendo que o nosso trabalho deveria incidir sobre a poesia bordada nos *lenços dos namorados*, essa original manifestação da alma minhota, decidimos que a aplicação de um esquema em cinco níveis conjugando quatro dados de base – emissor, receptor, mensagem e modelo – seria um elemento precioso na orientação do mesmo.

Dada a sedução que os textos dos lenços exerceram sobre nós, um dos nossos grandes alvos foi o estudo da linguagem. Para além deste instituímos outras três grandes áreas de estudo: o enquadramento histórico; a mulher do Minho e a respectiva sociedade presentificada nas quadras; a dimensão simbólica dos lenços.

Num primeiro nível de investigação, pareceu-nos pertinente delimitar o campo literário em que este tipo de literatura se insere e aí situá-lo, partindo para a avaliação da sua contribuição na formação de um *corpus* representativo de uma literatura verdadeiramente popular de expressão portuguesa. Também neste âmbito foi importante verificar até que ponto

esta poesia sofre as influências de uma paraliteratura oral de raízes ancestrais de transmissão oral e de que modo a assimila e transforma.

Dada a necessidade de investigação, procedemos a recolhas sistemáticas de lenços e quadras no sentido de constituirmos um *corpus* suficientemente lato que, na prática, nos permitisse fundamentar epistemologicamente as vertentes implícitas em hipóteses.

Começámos, desta forma, por transcrever todas as estrofes, tarefa que não raras vezes se assemelhou laboriosa, verificada a dificuldade em transpor alguns dos versos. Estes nem sempre estão alinhados, nem sempre existe correspondência entre cada face do pano e o verso. Depois, contribuem para estas dificuldades a utilização aleatória de maiúsculas e minúsculas, a existência de letras invertidas, as várias deslocações de grafia evidenciadas por algumas palavras.

Considerados estes entraves, decidimo-nos por transcrever, num primeiro momento, a mensagem na íntegra para depois, segundo o seu conteúdo semântico e a existência de rima, alinharmos os versos de modo a assumirem a função de uma quadra.

Coligidas todas as estrofes a que tivemos acesso (num total de duzentas e sessenta e nove), através de um demorado trabalho de campo, pesquisando, visitando museus e associações artesanais, instituições de preservação e divulgação do património, indagando particulares que eventualmente possuíssem exemplares cujos versos não fossem conhecidos, copiados, era necessário delinear uma estrutura.

Em função dos objectivos que visámos alcançar, julgamos uma boa opção dividir o presente trabalho em três partes: Trabalho de Campo, Aspectos Didácticos e Resultados e Conclusões. A primeira é constituída por quatro grandes capítulos: *Lenços de namorados: uma investigação a dois tempos (passado e presente)*; *A literatura popular como documento epocal*; *A linguagem do amor* e *A simbologia do imaginário*. O *Aproveitamento didáctico-pedagógico do corpus do trabalho* compõe a segunda parte. Por fim, na terceira parte daremos conta de alguns factos e descobertas que ocorreram durante a realização do estudo e registaremos as conclusões a que tivermos chegado.

Assim, no Capítulo I, guiou-nos a vontade de provar, por não encontrarmos na bibliografia que consultámos uma explicação cabal ou convincente, e depois de verificadas todas as hipóteses, que efectivamente os *lenços de namorados* derivam dos lenços senhoris dos séculos XVII e XVIII: foi esse o nosso primeiro grande objectivo.

Pareceu-nos, por isso, fundamental uma abordagem à história da própria arte de bordar para tornar possível a contextualização do nosso trabalho, mesmo com a consciência de correremos um certo número de riscos, decorrentes sobretudo da nossa condição de intruso em áreas como a do bordado. Para evitar e reduzir esses riscos, recorreremos aos escritos dos especialistas, contamos com a preciosa ajuda de algumas peritas versadas nessa área, de que destacámos o contributo essencial de Ana Pires, elemento do PPART (Programa para a Promoção dos Ofícios e das Microempresas Artesanais), de Anne Werner, directora do Museu dos Têxteis em St. Gallen, na Suíça, e de Nicole Pellegrin do Institut d’Histoire Moderne et Contemporaine, em Paris.

Irmanada com este mesmo objectivo, realizámos uma investigação que nos permitisse conhecer a génese do lenço de mão, hoje banalizado pelo uso quotidiano, mas com origens bastante nobres e prenhes de significado. Interessou-nos, particularmente, conhecer as circunstâncias que originaram o seu aparecimento e o transformaram num objecto de luxo, de atributo e signo institucional de prestígio social, apanágio das classes que se encontravam no vértice da pirâmide social. O lenço de mão começou, face ao exposto, por constituir um objecto de luxo, através do qual era possível alardear prestígio social e económico.

Em consequência dos resultados obtidos após o enquadramento técnico e histórico do lenço, quisemos verificar em que medida um objecto tão simples pôde desempenhar, no passado, em condições muito particulares e em áreas geográficas facilmente localizáveis – como aquela em que se situa a nossa investigação – a função de um documento, substituindo-o.

Com efeito, os *lenços de namorados* não só terão funcionado como signos ao serviço da transmissão de elaborados códigos de amor para as classes populares (equivalentes aos dos leques e dos sinais de tafetá das meninas da cidade, da corte) como terão constituído uma verdadeira escritura antenupcial realizada entre a bordadeira que confeccionava o lenço e o homem a quem este se destinava.

A este valor documental acresce a filiação das quadras bordadas na literatura popular, de transmissão oral, e que hoje parece condenada a jazer nos *Cancioneiros*, nos ditos de arremesso adormecidos nas páginas de livros que ninguém lê, enfim, em toda a literatura que não é mais do que a materialização da perspicaz e sapiente *vox populi*.

Na subtileza das rimas, na riqueza imaginística patenteia-se a linha do imaginário e do sentimento que as estrutura. O nosso estudo não poderia, contudo, ignorar a influência que a literatura medieval, sobretudo o lirismo que transparece nas cantigas de amigo, terá exercido nas composições poéticas de raiz popular. Acreditamos haver uma estreita relação entre ambas, sendo as últimas a reescrita de muitos dos cantares medievos que terão visto, dessa forma, a sua existência e importância prolongadas. Sempre que pertinente, procedemos ao coitejo de diferentes composições poéticas na expectativa de que a análise comparada pudesse comprovar os nossos propósitos, tornasse inequívocas as nossas palavras.

Foi também nossa pretensão apurar se os lenços que estudámos beneficiaram de uma maior projecção e reconhecimento durante o período do Estado Novo. Na verdade, é um dado adquirido, pacificamente aceite, que Salazar e a sua “política do espírito”, sob a batuta inspirada e inspiradora de António Ferro, preconizaram uma verdadeira encenação da cultura popular, desenraizando-a, transformando-a em ícone burilado de um país ordeiro, pacífico, um “arrabalde do céu”.

Terá a febre folclorística que se verificou neste período histórico elevado o lenço de namorados às aras da consagração, sobretudo se pensarmos que o traje minhoto é amiúde confundido com traje nacional?

Aceita-se hoje, sem qualquer constrangimento, a ideia de que, com a queda do regime, o artesanato terá recuperado um pouco da sua função inicial, a manifestação artística de mãos populares, enquanto, simultaneamente, perdia a espectacularidade que ganhara aquando da encenação plástica e artificial da cultura popular. Mas por um curto período. Na ânsia de se lutar contra a inexorabilidade temporal, assistiu-se, sobretudo a partir da década de 80 do século XX, a um renascer do interesse pelos artefactos produzidos de forma manual, artesanal.

O povo voltou a merecer as atenções das elites, a ser olhado por elas sem o desdém e superioridade tradicionais. Mas, à medida que recuperava algum protagonismo e reconhecimento, perdia também a autenticidade, ao transformar as suas manifestações mais populares, genuínas e tradicionais, logo mais rudimentares e menos sofisticadas, adaptando-as, adulterando-as, conferindo-lhes o cunho de mercadoria. De que modo esta situação se reflectiu nos *lenços de namorados*? Que repercussões terá significado?

Aferiremos essa realidade, verificando se os lenços evoluíram do estado de carta de pano, singela declaração de amor, para o estatuto de um artigo de luxo, distinguido na categoria de musa inspiradora para peças de cerâmica, de criações de moda. E de que modo essa transição foi realizada; que tipo de perdas e de ganhos lhe podem ser imputados.

Ligado ao papel do receptor pudemos fazer um pequeno balanço da projecção que este tipo de literatura vai ganhando, não só junto do público de língua portuguesa que adquire os lenços, verdadeiras obras-primas de artesanato a que (quase) ninguém consegue ficar indiferente, como também no estrangeiro (facto atestado pelo interesse na aquisição manifestado por diversos países europeus e não só, facilitado pelo recurso às novas tecnologias, nomeadamente a divulgação e a venda através da Internet) e estabelecer a relação desta aceitação com o despertar do interesse pelas novas manifestações da poesia popular, a que não é alheio o contributo decisivo e essencial de duas associações: a *Aliança Artesanal*, de Vila Verde, e a *Associação Cultural Recreativa e Musical de Aboim da Nóbrega*, em Aboim da Nóbrega, concelho de Vila Verde.

Tivemos a preocupação de ler todas as obras que afloram o assunto. Constituíram igualmente fontes documentais vários artigos publicados em jornais e revistas onde podiam auscultar-se ecos e notícias referentes aos lenços e aos produtos elaborados sob a sua inspiração. Desse modo, seguimos de perto a sua actualidade, demonstrámos a projecção que hoje conhecem, aventurámo-nos no trilho seguido, no presente, por esse artigo de origens remotas.

O objectivo fundamental do Capítulo II foi, por sua vez, provar a funcionalidade documental da poesia popular.

Acreditámos que a análise detalhada das quadras e das mensagens por si veiculadas confirmariam a nossa convicção de que os *lenços de namorados* podem facultar-nos uma imagem muito precisa – e preciosa – do contexto epocal em que foram produzidos, pelo que tentámos delimitar uma perspectiva de análise de processos e perspectivas sociais.

Neste nível de análise, o que se afigurou ser mais relevante como objecto de estudo foi sobretudo a forma, cujo exame deverá projectar-se para o terceiro nível através das relações estreitas que nos pareceu ser possível estabelecer com os temas dominantes nas quadras bordadas, perspectivando de que modo este tipo de literatura popular nos pode proporcionar informações valiosas sobre uma região portuguesa durante um determinado período de tempo, funcionar, enfim, como

um documento de uma época precisa, como uma autêntica crónica de costumes. A incomparável beleza destes lenços diz-nos mais sobre a alma minhota do que qualquer enciclopédia ou dicionário.

Com este móbil, ao longo deste capítulo, procurámos demonstrar a filiação popular dos versos presentes nos lenços para concluirmos se é verdadeira a hipótese por nós colocada de que poucos serão os exemplares que exibirão composições poéticas inéditas, criadas para o efeito, convicção alicerçada no analfabetismo que caracterizava a esmagadora maioria das bordadeiras.

Depois, interessou-nos comprovar que os lenços, segundo a nossa convicção – baseada no conhecimento que temos das diferentes manifestações da literatura popular – nos permitem provar os fluxos migratórios que sempre se terão verificado no nosso país e respectivas causas e/ou condicionantes.

Originários de uma região que vivia sobretudo da agricultura, do cultivo da vinha, os lenços expressarão, em nossa opinião, esta realidade, quer através dos versos que contemplam referências explícitas à temática, quer através dos símbolos por si ostentados (atente-se, por exemplo, no *Lenço das Vindimas*: Anexo III: foto 3).

Os sucessivos anos de culturas arruinadas terão justificado o grande fluxo migratório para o Brasil que constituiu, tanto quanto nos foi possível apurar em obras da especialidade (*Actas do Colóquio Internacional sobre Emigração e Imigração em Portugal, séculos XIX e XX; A emigração portuguesa – sondagem histórica*, de Joel Serrão; *A emigração portuguesa – suas origens e distribuição*, de Jorge Carvalho Arroiteia; *Geografia de Portugal – o Povo Português*, de Orlando Ribeiro, por exemplo) que nos orientaram nesta área do conhecimento, o destino dilecto das gentes do Minho, realidade datável até meados do século XX.

Que outros destinos nos segredarão os lenços? Encontraremos neles referências a outros países? E que tipo de relação poderá estabelecer-se entre eles e o período colonialista? Terá a metrópole exportado este hábito tão característico do Minho? Limitámos a análise desses movimentos a Lisboa, Porto (destinos dos jovens mancebos que iam cumprir o serviço militar), E.U.A., Grã-Bretanha e S.Tomé e Príncipe por nos merecerem mais atenção e por considerarmos que são os mais relevantes ao longo da nossa história, no período em que os lenços terão conhecido o seu apogeu, o século que, grosso modo, se estende entre 1850 e 1950.

Provada esta função documental – a dos movimentos migratórios – abordámos uma outra perspectiva, aventurando-nos numa área disciplinar pertença da sociologia da cultura, dado que considerámos muito relevante conhecer e dar a conhecer o modo como estas simples missivas de linho ou algodão são capazes de veicularem um conjunto de esclarecimentos relacionados com as regras sociais, as normas de conduta a observar em sociedade, e a condição feminina.

No primeiro aspecto, e se evocarmos a função didáctica – substituta da escola – que desde tempos imemoriais esteve subjacente à literatura popular, a par da sua outra função – a lúdica, não nos foi difícil encontrar marcas fortíssimas de realidades a atestar um determinado número de regras sociais disseminadas por diferentes lenços.

A verificar-se esta nossa hipótese, a literatura popular assumirá, portanto, a sua funcionalidade de quase sempre, permitindo às bordadeiras – na sua maioria analfabetas ou muito pouco letradas – a transmissão e difusão de normas de comportamento, atitudes e valores a observar e a perpetuar. Esta nossa convicção ganhou grande nitidez de contornos após a análise do *Lenço dos Perus* (Anexo III: foto 4) e a história da sua confecção, mas muitos outros encerrarão igual qualidade e valia.

E como reagem todas as moças às normas gregárias instituídas? Uni-las-ia o espírito de humildade e aceitação pacífica ou a irreverência e rebeldia? E a verificar-se esta última hipótese, como assumiam o inconformismo, a rebelião? Quase constituirá um lugar-comum afirmar que cada uma se rege por ímpetos e perspectivas diferentes, ilustrando o popular provérbio “cada cabeça sua sentença” e demonstrando que em todas as épocas e regiões, independentemente da classe social em que ocorrem, é possível encontrar posturas que se distinguem do espírito de grupo, que nem sempre este consegue silenciar ou abafar a reivindicação ao direito à diferença, à autonomia ou à individualidade.

Finalmente, a questão da condição feminina. Num país cultural e socialmente desfasado da realidade vivida e experimentada nas nações mais desenvolvidas, as mentalidades cristalizam, arcaízam-se.

Por isso, considerámos atinente analisar a originalidade dos lenços enquanto manifestação de um feminismo “avant la lettre”. Os *lenços de namorados* provam-nos que, no Minho, nem sempre a mulher pactuou com códigos anquilosados e bafientos. Terá, inclusive, a partir de meados do século XIX, reclamado o direito de se afirmar como ser sexuado com uma identidade própria, capaz de gerir também os

aspectos da sua vida, nomeadamente a sentimental. Paradoxalmente, depressa terá sido esta irreverência feminina convertida em missão!

Ao escolher, através da oferta de um lenço, o homem que deseja, está inequivocamente a encetar uma revolução nas mentalidades e nos costumes, embora a irreverência, o negar da sua secular subserviência e dependência do elemento masculino não sejam extremados, colocados em todas as situações quotidianas. Mas terá sido esta atitude algo mais do que o simples gesto de selecção do homem que desejava? Que postulados e atitudes balizaram esta postura nos antípodas da consuetudinária submissão ao poder masculino, seja do pai, primeiro, seja, depois, do marido?

Em todas as restantes facetas da sua vida não se verificarão igualmente gestos ou atitudes revolucionários. E, independentemente da selecção das jovens bordadeiras poder ser interpretada como subversiva e insubmissa e apesar de em algumas quadras a mordacidade e a ironia serem os grandes estímulos da imaginação feminina, a mulher destilou nos versos um discurso onde mendigava afectos, sacrificando os seus ideais de autonomia e de independência aos caprichos masculinos. Que eco encontraram estas atitudes femininas nos representantes do “sexo forte”, mesmo na região minhota onde o matriarcado ganhou significado pleno, uma vez que as mulheres eram compelidas a assumir as rédeas da casa e da família, substituindo os homens ausentes – mas sempre dominantes – ou demasiado ocupados para se dedicarem a tarefas menores como a gestão da casa ou a educação dos filhos?

Profundamente interligado com o teor das mensagens veiculadas, está o modelo de escrita que, no caso dos lenços em estudo, foi interessante observar, num outro nível, onde se integra e onde se afasta das normas do português padrão que hoje constitui a norma. Estudaram-se as variantes que se verificaram, enquadrando-as e elencando-as segundo o tipo de desvio que apresentam: fónico, morfológico, morfossintáctico e lexical. Esta recolha exaustiva permitiu-nos concluir que os desvios se ficavam a dever não só ao grau incipiente de alfabetização como à contaminação da oralidade no código escrito.

Tivemos sempre em consideração que é possível, através da escrita, perpetuar a memória da língua falada, sendo a oralidade, a capacidade de expressão vocal, uma faculdade natural e biológica. A escrita será, portanto, a materialização, em diferido, da oralidade e das particularidades que lhe são próprias.

E não podemos nunca alhear-nos do facto de, tradicionalmente, a língua ser considerada um instrumento de comunicação vocal enquanto toda a tradição gramatical se apoiar na língua escrita que determinava a própria norma linguística. Esta foi, até ao século XVI, o latim, uma vez que as línguas vulgares eram essencialmente orais.

Herdeira desta tradição, a literatura popular transgride, reinventa, recria. De facto, constantemente estas composições poéticas transgridem as normas, especialmente ao nível da língua, pervertendo expressões idiomáticas para delas retirar um sentido mais alargado ou lhes inverter o sentido. Dessas transgressões resulta uma matéria linguística nova que encanta todos os que a ela se dedicam.

Pareceu-nos interessante observar os lenços em diferentes momentos da sua história. Significa o problema da homogeneidade da língua, embora conscientes de que nela se tenham registado alterações e estados evolutivos pouco ou nada significativos no decurso do período encarado. Certas palavras podem servir-nos de critério para avaliarmos da época da sua entrada no léxico português, permitindo distinguir os lenços mais antigos dos mais recentes.

A partir das quadras coligidas foi possível saber a frequência com que ocorrem determinados desvios, de modo a distinguir aqueles que constituem um traço particular da língua utilizada na região minhota, analisada à luz dos contributos de Gabriel Gonçalves – *O Falar do Minho* – e de Manuel Boaventura – *Vocabulário Minhoto (subsídios para o léxico português)*. A melhor maneira de explicitar esses desvios, até porque representam alguns entre muitos possíveis, foi elencá-los em função da norma vigente. Nesse sentido, apoiámo-nos, sobretudo, na *Nova Gramática do Português Contemporâneo* de Celso Cunha e Lindley Cintra e no *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*.

De igual modo, e porque estamos em presença de textos líricos, quisemos traçar em síntese as características essenciais no domínio da versificação, sem contudo pretendermos fazer um trabalho exaustivo, apenas verificar se uma vez mais era possível constatar – no uso da estrofe mais utilizada pelo povo: a quadra – a filiação popular, conhecer as facetas inovadoras e inusitadas que as bordadeiras poderiam introduzir ao recriarem a poesia com as linhas de bordar.

Essa recriação não é de forma alguma aleatória, mas parece normalmente esconder uma intenção, desde o fazer humor, expressar a

dor e a angústia da não correspondência amorosa, ou mero prazer lúdico, até ao enriquecimento do valor expressivo das palavras, tornadas signos de múltiplos sentidos.

Dessa recriação nasce muitas vezes a metáfora que procuraremos mostrar se insere, por um lado, no tecido social, na tradição, nos valores étnicos; por outro, contribui para a criação de textos que, embora repousando na realidade sócio-cultural e também económica, bebendo em dados que se prendem com um momento histórico (lenços senhoris) por um lado e com as tradições por outro, reescrevem a realidade através de uma construção estética que, enraizando-se no real, se constrói acima dele.

O objectivo desta minúcia de pormenores prende-se com a vontade de mostrar claramente quão importantes são os recursos de estilo na transmissão de sentimentos tão contraditórios como o amor, o ciúme, o gozo, a dor, a felicidade, o desalento e o fatalismo, importância que, de certa forma, contrasta com a ingenuidade e naturalidade das mensagens e das jovens que, num tom confessional e intimista, vertem para os lenços os seus mais profundos sentimentos.

Para tal, servimo-nos, basicamente, entre outras, de propostas teóricas que encontramos nas obras *La métaphore vive*, de Paul Ricœur, *Estrutura da Linguagem Poética*, de Jean Cohen e *Estrutura do Discurso, da Poesia e da Narrativa*, de Maurice-Jean Lefèbve, que, apesar de não serem particularmente recentes, entendemo-las como as que melhor contribuem para o estudo e a análise da vertente estilística do discurso. Outros subsídios teórico-linguístico-literários foram, obviamente, por nós considerados.

A nossa procura incidiu essencialmente sobre a “matéria” de que são feitos os textos, sobre a criação de um imaginário que, alimentando-se de uma inequívoca ancestralidade e de circunstâncias específicas, se revela como imagem de uma região e de uma nação que escreve em português, essa língua onde fatalismo e saudade convivem em harmonia com a expressão da experiência sensível dos afectos.

Pretendemos ressaltar os traços principais e comparar as diferentes figuras entre si. A oferta do lenço é um acto objectivamente expressivo, pelo que ganha foros de significante capital todo o aproveitamento estilístico evidenciado nos versos dispersos pelos lenços.

A um outro nível foi imprescindível fazer o levantamento de todos os símbolos que aparecem bordados nos exemplares a que tivemos aces-

so, pois revela-se importante seguir a mutação dos símbolos desde o aparecimento até à sua metamorfose, de modo a perscrutar os sentidos envolvidos, a demonstrar a sua ligação funcional uma vez que, citando Luc Benoist, “toda a gente utiliza, no quotidiano, o simbolismo sem o saber”¹.

Dando continuidade à arte rupestre e suas representações simbólicas, nos lenços aparecem símbolos, representações alegóricas dos medos, dos mundos afectivos, de influências ancestrais a coabitar com criações contemporâneas para representarem algo que não se conhece ou não compreende. Através dos símbolos, acreditámos, a etérea matéria do imaginário infinito da cultura popular encontrará a sua forma, a sua voz.

O escopo do Capítulo IV foi, pois, proceder à identificação cultural dos símbolos, listá-los, delimitar os diferentes campos em que se inserem, descobrir-lhes as afinidades e as diferenças, torná-los, de algum modo, factíveis, sabendo que a tarefa se revestia de grandes dificuldades por se tratar de um domínio em que as posições se extremam.

No entanto, todas as obras por nós consultadas são unânimes em reconhecer que a dificuldade de interpretação é enorme, enquanto, pelo contrário, a dificuldade de compreensão do símbolo é quase elementar. Tentámos, contudo, uma interpretação dos símbolos, reflectindo sobre eles, aduzindo alguns comentários. No entanto, a análise dos que aparecem nos lenços, longe de ser uma descrição de fenómenos objectivos, foi uma tentativa de inscrição do sentimento humano no seio do quotidiano, fixando o amor no superior e eterno. Importa, pois, não deixar de assinalar uma condição importante dos símbolos – para muitos, a “arte de pensar em imagens” – que reside no facto de serem o elemento místico do qual os homens perderam a memória, embora sejam marca imutável da humanidade.

Nos símbolos, interessou-nos a sua imagem poética, o duplo significado místico e psicológico, a transfiguração que se esconde por trás de cada metáfora que nos transporta para um limiar de mistério. Decidimos determinar por nosso objectivo buscar-lhes um sentido. Por isso apoiámo-nos em algumas obras que nos possibilitassem uma visão tão abrangente quanto o tema, nomeadamente *Os símbolos e o seu significado*, de Jack Tresidder, *Signos, Símbolos e Mitos*, de Luc Benoist, *Dicionário de Símbolos*, de Juan Eduardo Cirlot.

1 Luc Benoist, *Signos, Símbolos e Mitos*, Lisboa, Edições 70, p. 9.

Numa última perspectiva, findo o processo de recolha, catalogação e estudo das quadras dos *lenços dos namorados* e demais implicações, é necessário apontar novos caminhos para acautelar a sua extinção. Num plano didáctico, enquadrar-se-á este tipo de literatura, de forma a tornar exequível a sua utilização, o seu aproveitamento pedagógico em situação real de aula.

Incluiu-se, por tal motivo, um capítulo – o V – dedicado a este tema, perspectivando-o no processo de ensino-aprendizagem da língua portuguesa (quer nos três anos que constituem o terceiro ciclo do ensino básico, quer nos três do ensino secundário), apontando possíveis caminhos a trilhar, diferentes processos de operacionalização que evidenciem as potencialidades deste tipo de literatura nos diferentes domínios (ouvir / falar; ler / escrever; funcionamento da língua) e nas áreas curriculares não disciplinares.

É necessário e fundamental basear o desempenho intelectual em algo que se equacione como pessoalmente significativo. O professor deve ser capaz de transmitir ao aluno a importância deste assumir uma atitude permanente de actor, construtor e explorador do seu próprio conhecimento.

Todas as mudanças devem operar-se de forma gradual, embora se reconheça que implicam também um espírito mobilizador de forma a que a escola possa transformar-se num espaço ímpar de formação pessoal e social. O docente deve reflectir sobre os fundamentos teóricos da sua acção na sala de aula e assumir uma função (re)criadora sistemática. Um professor não pode ser conceptualizado como reproduzidor das orientações do currículo, dos manuais escolares, da formação académica que recebeu. Tampouco pode ser conceptualizado como o criador de tudo o que deve utilizar em contexto escolar.

O docente deve ser concebido como um profissional do ensino (no que respeita à sua actividade com os alunos) e como um profissional da aprendizagem (no que se refere à sua própria formação/educação). A si compete escolher criteriosamente os recursos de que dispõe e integrá-los de forma pedagogicamente correcta nas estratégias de ensino-aprendizagem que melhor respondam às necessidades dos alunos, permitindo-lhes romper as margens da sala de aula.

Quisemos, portanto, validar estas opiniões, através da sugestão de diferentes e variados processos de operacionalização, de modo a que o corpus do nosso trabalho constituísse, também ele, uma ferra-

menta de que o professor pode recorrer na planificação e execução das actividades curriculares a desenvolver com os alunos, quer na sala de aula, quer fora dela.

Sendo a bibliografia uma condição necessária a qualquer trabalho científico, todas as fontes documentais por nós consultadas dela constam. Optámos por a dividir da seguinte forma: aparece em primeiro lugar uma bibliografia geral, seguida da bibliografia específica para cada capítulo. Esta divisão pareceu-nos mais funcional, facilitando a consulta de todos quantos lerem o produto final desta investigação.

Com o objectivo de facultar uma ideia da riqueza de informação contida no *corpus* textual, apresentam-se em anexo um elenco dos principais desvios (dizemos principais porque algumas quadras apresentam cambiantes. Registá-las seria fastidioso, salvo quando alguns exemplos, todavia, evidenciam variantes sintácticas ou semânticas de relevo para o nosso estudo e exibem marcas claras de um refazer poético), todas as quadras coligidas, assim como outras frases, inscrições e reproduções dos lenços citados ao longo do trabalho, contributo último para o reconhecimento da importância de perpetuar a memória individual e colectiva enquanto pilares da vida em sociedade.

Parte 1

Trabalho de Campo

Capítulo I

Lenços de namorados: **uma investigação em dois tempos** **(passado e presente)**

Em meados do século XIX, na região minhota, é possível encontrar um uso deveras particular da literatura popular e uma manifestação bastante *sui generis*: a rapariga apaixonada borda um lenço com símbolos e quadras, através do qual se assume como ser sexuado, dono de vontade própria, manifestando a sua predilecção por um determinado rapaz, aquele que pretende, numa fase posterior, ver transformado em seu marido, no companheiro de todas as horas: nascem os *lenços de namorados*, *lenços de amor* ou ainda, *lenços marcados*.

O ritual sobre o qual nos iremos debruçar ao longo do nosso estudo, remonta ao século XIX e inclui três fases distintas: a sua confecção, a oferta ao *conversado* (designação popular para namorado, porque namorar é sobretudo conversar), a assunção do compromisso quando aquele usa publicamente a oferta feminina, assumindo a relação de namoro, evidenciando também uma certa vaidade, sobretudo quando a(s) quadra(s) que adorna(m) o lenço lhe tece(m) rasgados e hiperbólicos elogios:

Sois alma e vida minha
Amor do meu coração
Sois assombro da beleza
Prodigio da discrição

Escolhi te para amor
Que ditosa perfeição
Entre todos os viventes
So tu me causas paixão

Medir coisas infinitas
Vae alem da natureza
Com teu palminho de cara
Mede-se toda a bellesa.

O gesto que sai das almas femininas não revela apenas sentimentos elementares: ao bordar e oferecer o lenço a mulher está a revelar-se apaixonada, mas também pretende mostrar a doçura com que reinventa o mundo enquanto passa por ele, a sua mestria, o quão bem sabe bordar, o gosto demonstrado através da conjugação das cores, etc.

O acto de bordar é modo de viver, de dar vida ao imaginário, pois pela imaginação, as mulheres minhotas permitem-se aspirar a um presente risonho mesmo que, em alguns casos, apareçam o ciúme e a desconfiança a ensombrar o amor. Então, num misto de ingenuidade e de segurança inventam/imaginam o futuro contagiado pela linearidade do afecto recíproco, do amor eterno.

Não toparas no mundo
Um amor igual o teu
O meu coraçã
Jamais padeceu

Amor juro
Serei sempre tua até morrer
Garda bem este lenço
Nele tens o meu saber.

O lenço é produzido por uma donzela, jovem e apaixonada, em busca de um ancoradouro – sentimento alicerçado na diáspora lusitana – e que, à semelhança de Orfeu, tem a capacidade de libertar o seu canto.

Mas as turbulentas emoções da juvenil alma feminina são por enquanto mais perturbantes do que tranquilamente satisfeitas, enquanto os seus sonhos, expressos em quadras e desenhos tão ingénuos e cândidos quanto a sua imaturidade afectiva, se não concretizam, se não transformam no namoro almejado.

A oferta do lenço ao conversado prova que os afectos não podiam ser transmitidos directa e intuitivamente. A mulher do Minho

utilizou, então, um meio de expressão, um trabalho manual em que um simples quadrado de pano ganha uma dimensão espiritual através das palavras e dos símbolos que encerra. Mas, se aceitarmos que qualquer expressão é superficial mesmo que pretenda revelar a essência, o lenço reduzir-se-á a um objecto ao serviço da manifestação da ternura, da benquerença, pertença do domínio dos jogos de amor. Não é, contudo, esta visão redutora que nos interessa.

Ao falar-se deste tipo de lenço, importa reconhecer a necessidade de adoptar um discurso com outras ressonâncias e com uma diferente matriz ideológica, nomeadamente pela análise interpretativa de outras gramáticas decorativas, já que a cultura popular carrega desde sempre um forte estigma de simplicidade, de menor erudição. Podemos, inclusive, falar de uma clivagem entre duas culturas: a do povo – cultura da oralidade e do gesto – e a erudita que (sobre)vive pela sua manifestação escrita.

E há, então, no gesto da rapariga apaixonada, uma religiosidade maior, como uma antífona que se torna pertinente esboçar um estudo interpretativo.

1.1. A arte de bordar sentimentos

“Bordar significa ainda uma específica arte, um íntimo e privado espaço de afirmação, uma minuciosa procura de Beleza. Hoje, como sempre.”²

Não nos parece abusivo ver nos lenços bordados uma representação da alma lusitana, uma forma encontrada pelas bordadeiras – em nossa opinião, indiscutíveis tecedeiras de sonhos – de acalantar no coração o vício da saudade e dos sentimentos que lhes corre nas veias como se aqueles fossem o substrato em que se alimenta a afectividade. Não deixa, portanto, de ser oportuna uma breve abordagem de toda a fase de produção dos lenços, desde a aprendizagem dos primeiros

2 Ana Pires, *Bordar em Português*, Leiria, Fundação Mário Soares, 2002, p. 16.

pontos até à confecção primorosa de verdadeiras obras de arte, percurso justificado pela necessidade de conhecermos cabalmente a realidade subjacente aos *lenços de namorados*.

Ainda há pouco mais de cem anos, à medida que as meninas iniciavam a milícia das letras, na escola primária ou ao cuidado de uma preceptora, começavam em simultâneo a ter contacto com a arte de bordar, prenda essencial, à época, para uma futura dona de casa que se pretendia exemplar. Este primeiro contacto estabelecia-se, sob a orientação escrupulosa de mestras ou costureiras, ciosas dos seus saberes, que instruíam e supervisionavam a realização de *mapas*, rectângulos de tecido, geralmente em linho, onde se bordavam, de forma mais ou menos estilizada, modelos padronizados de alfabetos (em minúsculas e maiúsculas), os algarismos e alguns motivos ornamentais, numa antevisão das necessidades que iriam sentir as donas dos *mapas* (Anexo III: fotos 1 e 2) quando se dedicassem à produção do seu enxoval.

Estes *mapas* são na realidade, pese embora o seu nome susceptível de outras interpretações, mostruários, registos onde as alunas que frequentavam a escola primária aprendiam a fazer vários pontos e laboriosas “bainhas abertas” que, como parte de um tecido preexistente, apesar do seu aspecto – rendado – constituem um tipo de bordado. Para além da função de servir de exemplo de motivos decorativos, pontos de bordados, de modo a guiar a bordadeira que deles se vier a servir, constituíam também um método didáctico-pedagógico que auxiliava a memorização do abecedário, assim como dos algarismos.

E se a palavra *mappa* existia em latim com a significação de “toalha”, pensamos que a sua origem estará mais próxima da palavra italiana *mappa*, derivado regressivo de *mappa-mondo*, com origem no latim medieval *mappa mundi*.

Julgamos, inclusive, poder encontrar neste pragmatismo uma explicação plausível para a designação de tão específico produto. Da mesma forma que um mapa (ou carta geográfica) permite traçar e conhecer percursos, localizar e fixar espaços geográficos, também os *mapas* terão essa função de orientar a futura dona de casa na decoração das peças do seu enxoval, na marcação da sua roupa, todas as semanas entregue à lavadeira. A estas funções mais banais acresce o papel que estes *mapas* desempenham no apoio à bordadeira na eleição/selecção dos motivos com que vai adornar o seu lenço, na escolha das letras de

que vai necessitar para gravar as quadras através das quais pretende escancarar a sua alma ao homem que o seu coração elegeu.

Tanto quanto nos foi possível observar, o ponto predominante nos *mapas* é o *ponto de cruz*, também designado por *ponto de marca*, por ser utilizado para marcar o vestuário e as diferentes peças do enxoval, individualizando-os pela posse. Daí que, por vezes, também seja possível deparar com uma outra designação, a de *marcadores*. Neste caso concreto, os lenços assumem uma outra nomenclatura, a de *lenços marcados*.

No entanto, pelo que pudemos constatar, em Portugal, a designação mais frequente é sem dúvida a de *mapa*, afirmação que pode documentar-se através do exemplar português de propecta idade, patente no *Royal Scottish Museum*, em Edimburgo, Escócia, onde é possível ler-se a seguinte legenda “Este Mapa foi feito por Maria Elizia Palma de idade 7 Anos / Acabado em 10 de Novembro de 1859”³.

Embora um dado a reter seja o facto de serem os têxteis materiais pouco robustos, bastante sensíveis à passagem do tempo, o que os torna objectos facilmente perecíveis e de difícil conservação, felizmente, à semelhança deste, muitos outros exemplares sobreviveram no tempo e podem hoje ser observados e estudados em diversas colecções particulares e instituições, nomeadamente no *Museu de Arte Popular*, em Lisboa, cuja colecção contempla mapas que se estendem ao longo de quase um século de história: o mais antigo é datado de 1827 e os mais “recentes” pertencem aos anos 20 do século passado.

Uma simples observação destes exemplares serve para equacionar o seu valor documental, uma vez que a análise do estilo dos seus alfabetos e diferentes motivos ornamentais permite aceder ao conhecimento das alterações estilísticas próprias de cada época, de acordo com os ditames de uma realidade tão caprichosa quanto efémera: a moda.

Não se pense, contudo, que estamos em presença de um produto específico da nossa identidade cultural ou exclusivamente português. A existência de *mapas* é uma realidade comum a quase todos os países europeus:

3 Noami E. A. Tarrant, *The Royal Scottish Museum*, Edinburg, HMSO Press, 1978, p. 30.

“É inegável serem estes mapas o repositório de símbolos que pertencem à Humanidade inteira, e assim é que os mapas da nossa meninice são irmãos gémeos dos *dechados* espanhóis, dos *samplers* ingleses e dos *stickmustertuch* das escolas alemãs.”⁴

Todos quantos se interessam pela arte do bordado reconhecem a necessidade de estudar os *mapas* para interpretar, à sua luz, a evolução da própria técnica deste labor. Também os motivos ornamentais incluídos atestam realidades facilmente datáveis, funcionando como referências documentais da época em que foram produzidos.

Ao longo do nosso estudo, pudemos deparar com *mapas* de diferentes países. Em Inglaterra, por exemplo, o *Victoria and Albert Museum*, em Londres, tem uma excelente colecção de *samplers*, designação que recebem na língua de Shakespeare, e cuja etimologia pode descobrir-se no texto de um catálogo elaborado aquando uma exposição de mapas:

“Samplers derive their English name from the Old French *essamplaire*, meaning any kind of work to be copied or imitated. Defying precise definition, the name has come to be used for a type of object whose form and function have comprehensively changed during the 300 years represented by the pieces illustrated here, from a practical tool of the embroiderer through decorative pictures to a formulaic or occasionally more individual schoolroom exercise.”⁵

Explorada a questão do étimo, mais adiante, ainda no mesmo catálogo, pode ler-se, a propósito da utilidade e da finalidade deste produto:

“A sampler was, in the definition of John Palsgrave’s Anglo-French dictionary of 1530, an ‘exampler for a woman to work by; exemple’. It was a source for her to refer to, of

4 Maria Clementina Carneiro de Moura, «Tapeçarias e Bordados» in *A Arte Popular em Portugal III*, Lisboa, Verbo, s.d., p. 68.

5 Clare Brown and Jennifer Wearden, *Samplers from the Victoria and Albert Museum*, London, Victoria and Albert Museum, 1999, p. 7.

patterns and stiches, before the introduction and growing availability of printed designs. The first printed pattern book for embroidery was published by a textile printer, Johann Schonsperger in Augsburg, Germany, in 1524, and it was followed by others in Germany, and in Italy, France and England, which borrowed extensively from each other with or without acknowledgment.”⁶

Sabe-se, portanto, que estes *samplers*, como qualquer outro *mapa*, não pressupunham a originalidade da bordadeira que, regra geral, devia limitar-se a copiar os motivos, os alfabetos ou os algarismos que o modelo lhe oferecia, pois muito poucas teriam o talento e o engenho necessários à criação de novos motivos.

Do vasto espólio deste museu londrino, destaca-se, pela sua antiguidade (1598), o *Jane Bostocke’s sampler*, trabalho realizado como celebração do nascimento de uma criança e que constitui o exemplar mais arcaico de que há conhecimento:

“Jane Bostocke’s sampler of 1598 is the earliest dated sampler known to have survived. Its inscription commemorates the birth of a child, Alice Lee, two years earlier; the quality of the embroidery is very high, and Jane Bostocke may have been a member of the family’s household employed for her needlework skills.”⁷

Mas a visão anacrónica e algo romântica com que, regra geral, se encaram os *marcadores* – evocação de representações ingénuas – é desajustada da realidade, porque se constitui como demasiado simplista. Cristaliza-se o estereótipo, remetendo para um plano de relevância inferior os motivos de interesse que não transparecem a um olhar superficial.

A importância deste produto artesanal transcende tempos e lugares para se assumir como uma forma de disseminar os códigos morais e estruturais da sociedade, pese embora o seu carácter estético:

6 Clare Brown and Jennifer Wearden, *Op. cit.*, pp. 7 – 8.

7 Clare Brown and Jennifer Wearden, *Op. cit.*, p. 8.

“Toni Flores Fratto, in her essay “Samplers: One of the Lesser American Arts” (The Feminist Art Journal, Winter 1973), suggests that the sampler’s function as a tool for female socialization inhibited its evolution, as the products of the needle were used to demonstrate a girl’s willingness to conform and reflect the values of her community. Yet as an almost universal creative medium that could require not only needle skills, but also talent in painting, lettering, poetry, manipulating color and design, beadwork, and appliqué, it served as a multifaceted canvas upon which girls and women could express their artistic sensibilities.”⁸

Por essa razão, em muitos dos *marcadores* ingleses e americanos é possível encontrar, a partir de 1750, versos, poemas, passagens da Bíblia, num movimento sinestésico, através do qual importa alertar para os perigos, pecados e vícios humanos.

Estes marcadores funcionarão como verdadeiros tratados didáticos onde os pontos de bordado substituem a pena e o tinteiro, no sentido de tornar as jovens que os bordavam mais atentas para a realidade social, para os valores que importava transmitir, mais aptas para o desempenho das suas funções como futuras mães e donas-de-casa.

E os versos que contêm estes mapas ingleses e americanos são tanto mais valiosos quanto o tempo em que decorrem: o verso que duraria um instante a escrever com a pena, demora dias e até semanas a bordar. Esta ocupação não só enriquece o labor feminino como transmite uma certa tranquilidade aos pais, sempre receosos da juventude, assumida como um tempo perigoso.

Transcrevemos, agora, alguns destes versos de marcadores ingleses e americanos (de 1647 a 1857), conscientes de que o seu valor social é bastante superior ao literário. A sua transcrição justifica-se pelo facto de constituírem uma diferença substancial dos marcadores portugueses onde não nos foi possível encontrar versos ou poemas.

8 Marsha Van Valin, *A Stitch in Rhyme – An Examination of Verse Embroidered on Needlework Samplers in England and America between 1647 and 1857*, Wisconsin, The Scarlet Letter, 1999, p. 3.

Feare God and keepe his Commandments

Elizabeth Harborne, 1647

*Hannah Breed is my name
New England is my station
Lynn is my Dwelling place
And Christ is my Salvation*

Hannah Breed, age 9, 1756, Lynn, MA

*Vain are the Hopes the Sons of Men
On their own Works have Built.
Their Hearts by nature all Unclean
And all their actions Guilt.*

Elizabeth Ann Hall, age 10, 1782

*Knowledge / When Wisdom Is Too Weak To Guide Her Is Like a Head Strong
Horse That Throws His Rider Lord Give Me Wisdom To Direct My Ways I
Beg Not Riches Nor Yet Length of Days My Life a Flower the Time It Hath
To Last is Mixt With Frost and Shook With Every Blast Neither House Nor
Land Nor Measure Heaps of Wealth Can Render
To a Dying Man His Health.*

Elizabeth Hext, 1743, Charleston, SC

*Miriem Brocklehurst is my name
And with my hand I wrought the same
When I was eleven years old
The working of it is worth gold
In the year of our LORD 1726
In the reign of King George I these lines Parfixt.*

Miriem Brocklehurst, age 11, 1726

PITY
The tears of the
compassionate are far
sweeter than Dewdrops
falling from Roses on
the Bosom of the Spring
Shut not thine ear
to the complaint
of the distrest

Harriet Hardiman, age 17, circa 1780 ⁹

São, portanto, verdadeiros exemplos de como a literatura, numa época em que o acesso à escola era muito elitista e quase vedado ao sexo feminino, pode ser colocada ao serviço de um didactismo social, da transmissão de atitudes e valores considerados como basilares na formação dos indivíduos.

No final do século XVIII, início do século XIX, verifica-se uma alteração profunda na concepção dos *mapas* que perdem um pouco a sua qualidade de auxiliares de memória ou de mostruários para serem encarados no seu aspecto estético como pequenos quadros decorativos para adorno das paredes das diferentes divisões da casa.

Como já tivemos oportunidade de referir, o ponto mais comum nestes antepassados dos catálogos impressos, litografados, é o *ponto de cruz*, ponto bastante comum e de fácil execução, implicando apenas a contagem dos fios da trama do linho, dando origem, conforme o número de fios atravessados pela linha, a cruces dois por dois, três por três, e assim sucessivamente. E, dada a sua elementaridade, é possível encontrar este ponto em quase todos os países da Europa:

“O *ponto de cruz* que fazem entre nós as mulheres do povo é idêntico ao executado pelas camponesas de todos os países da Europa. A técnica é a mesma e deve ter origem em certos trabalhos medievais, os famosos *opus pulvinarium*, ou seja, umas tapeçarias feitas sobre tela grosseira, bordadas com um ponto em forma de X, o

9 Marsha Van Valin, *Op. cit.*, pp. 19 – 34.

qual, repetido consecutivamente, se prestava para encher grandes superfícies. Era natural que um ponto tão simples e de aspecto tão agradável fosse aproveitado não só para cobrir por completo tecidos grosseiros mas também para bordar motivos naqueles que, pela sua boa qualidade, não necessitavam de ser ocultados. E, assim, o ponto de cruz atravessou as idades e as fronteiras, executado por vezes com variantes e usado igualmente em todos os países.”¹⁰

Mas, independentemente do ponto utilizado, o bordado, actividade talentosa de ornamentar tecidos, apresenta-se-nos como uma realidade cuja origem é impossível de datar. Podem encontrar-se referências em obras da Antiguidade, nomeadamente na *Ilíada* e na *Odisseia*, epopeias atribuídas a Homero. Na própria *Bíblia – Livro do Êxodo* – é possível deparar com alusões a esta arte.

Kay Staniland, consciente do facto de serem os têxteis materiais muito frágeis, particularmente vulneráveis, o que constitui um entrave e uma dificuldade acrescida para a sua preservação, defende uma certa ideia de cronologia:

“Whichever theory may eventually be accepted, the evidence in Europe certainly suggests that the concept of adding needleworked decoration to clothing was well established during the Early Bronze Age (1500 – 500 BC) in Denmark at least; archaeological finds revealing early forms of embroidery elsewhere in Europe belong to the Iron Age (c. 500 – 100 BC). From these insubstantial and fragmentary finds we can deduce only a little about the use and forms of embroidery until the Anglo-Saxon (c. 400 – 1042 AD) and Viking (c. 800 – 1050 AD) periods, when more examples are available.”¹¹

Um dado curioso reside na circunstância de o bordado, ao invés da maior parte das representações e manifestações artísticas, nunca ter

10 Maria Clementina Carneiro de Moura, *Op. cit.*, p. 61.

11 Kay Staniland, *Medieval Craftsmen. Embroiders*, London, British Museum Press, 1991, p. 4.

conhecido movimentos de recuo, de desinteresse ou de estagnação, assumindo-se como uma actividade artística que sempre soube e revelou a capacidade de acompanhar o Homem, adaptando-se de forma camaleónica às diferentes épocas, às múltiplas necessidades ou vaidades, individuais ou colectivas, laicas ou religiosas, mundanas ou litúrgicas.

Na Idade Média, por exemplo, segundo opinião que pudemos ler em *Bordar em Português*¹², a Igreja era uma grande consumidora de trabalhos bordados, pelo que existia “um bordado sumptuoso, luxuosamente colorido, em que os materiais ricos como o ouro e a seda, ornamentavam as vestes dos mais altos dignitários da Corte e da Igreja.”¹³

Para a elaboração de obras únicas e faustosas, os bordadores começaram a reclamar a participação de ourives e trabalhadores de metais preciosos, de modo a poderem incluir pérolas, gemas preciosas, esmaltes que rapidamente se assumiram como símbolos essenciais de abastança e de florescência, pelo que, amiúde, o valor dos materiais era tão elevado que não é difícil encontrar-se o topos de Ovídio: *materiam superabat opus*.

Sabe-se que em muitas obras encomendadas eram considerados e especificados os valores das matérias-primas, descritos de modo pormenorizado e rigoroso. Estamos, pois, em crer que só em casos muito excepcionais a obra do artista terá superado o valor dos materiais utilizados na confecção do bordado, dando origem a verdadeiras obras de arte que serão, também e indiscutivelmente, encaradas pelos seus possuidores sob a máxima dos alquimistas: *aurum nostrum non est aurum vulgii*.

Esta mesma ideia transparece nas palavras de Kay Staniland que menciona igualmente a importância de peças bordadas entre as ofertas diplomáticas:

“Ornamentation by embroidery, however, must have been an almost exclusive prerogative of the wealthy ruling classes, certainly in the early Middle Ages. It was a consistently important element in ecclesiastical splendour and many examples of embroidered vestments have survived in church and cathedral treasuries, carefully preserved in

12 Cf. nota 1.

13 Ana Pires, *Op. cit.*, p. 4.

specially constructed chests. Magnificent embroideries were an integral part of medieval international diplomacy both as gifts and as impressive attire for king and pope, prince and prelate alike.”¹⁴

Ao pensarmos em bordado e em tudo aquilo que lhe está subjacente, apercebemo-nos de que sempre nos fizeram acreditar que ele era (é) parte constituinte e inalienável das práticas do quotidiano feminino, quer nas casas abastadas da aristocracia e da mais alta burguesia, quer nos conventos e mosteiros das sociedades europeias medievais e modernas.

Por tal razão, o bordado era entendido como uma vocação intrínseca da condição feminina pelo que tradicionalmente aparece, regra geral, quase sempre associado ao devoto e piedoso “trabalho de agulha” de religiosas ou de damas aristocratas que se dedicavam a estes labores para, em algumas circunstâncias, numa atitude puramente cristã, acudir aos mais carenciados para quem confeccionavam algumas peças de vestuário. O número de mulheres especialistas nesta arte parece mesmo ter aumentado consideravelmente graças à protecção e ao patronato de reis, rainhas, eclesiásticos e nobres.

O bordado começou, efectivamente, por ser encarado como uma ocupação de mulheres nobres, pelo que é possível encontrar relatos de trabalhos realizados por princesas e rainhas. Os conventos eram igualmente locais onde não era difícil encontrar belos trabalhos desde que a sua realização não distraísse as religiosas do seu culto, da sua devoção, das suas outras tarefas e obrigações.

A par destes existia todo um trabalho profissional cuja produção era surpreendentemente bem remunerada, sobretudo quando as bordadeiras revelavam uma habilidade superior para bordar a fio de ouro, por exemplo. Naturalmente, se esta era uma arte bastante onerosa, só as classes mais abastadas podiam dar-se ao luxo de encomendarem estes trabalhos:

“Some idea of the time involved can be gleaned from an entry in an account of payments made in 1271 for an altar-frontal for the high altar in Westminster Abbey: “For the

14 Kay Staniland, *Op. cit.*, p. 5.

wages of four women working on the aforesaid cloth for 3
¾ years £36.”¹⁵

Nada mais erróneo, contudo, do que pensar-se a propósito da arte de bordar que ela é exclusiva e especificamente feminina. Os grandes bordadores da Idade Média eram homens e se, nas referências às suas actividades, aparece o nome de alguma mulher, ela será, sem dúvida, a mulher do mestre da oficina ou alguém da sua família, como pode ler-se em alguns estatutos que regulamentam esta actividade, onde é comum encontrar-se um “husband-and-wife team (...) Jehan d’Argenteil and his wife, Jacques le Broudeur and his wife, Jehan le fournier and his wife, Nicolas de Losanne and his wife”¹⁶.

Pode parecer surpreendente, admitimo-lo, pois tradicionalmente esta actividade seria perspectivada como um passatempo, uma ocupação menor, logo ligada ao sexo feminino. Mas esta, como todas as generalizações que se podem encontrar nos estudos que se debruçam sobre o fenómeno, radicados em visões redutoras ou radicais, desvaloriza o papel masculino cuja prestação nesta arte milenar foi de extrema importância.

O envolvimento masculino relaciona-se de perto com outras artes tradicionalmente apanágio dos homens, no caso específico, a ourivesaria. Como já tivemos oportunidade de referir, à medida que as técnicas se foram desenvolvendo e os materiais utilizados na ornamentação do tecido começaram a incluir, para além do ouro e da prata, pérolas e pedras preciosas, verificou-se a necessidade de trabalhar em colaboração com joalheiros. Os homens terão sido, desta forma, introduzidos numa arte que até então seria quase exclusivamente praticada por mulheres, embora o bordado profissional fosse quase sempre feito em oficinas, no mínimo lideradas por homens, como já o dissemos. Eram tempos em que as sucessivas maternidades não permitiam às mulheres a disponibilidade necessária para aceitarem encomendas que exigissem o cumprimento escrupuloso de prazos e lhes faltava a autonomia cívica para se estabelecerem no mercado.

Mas, alheado destas razões de índole social, o bordado ganha prestígio. Estamos, sem dúvida, perante um mundo novo onde se

15 Kay Staniland, *Op. cit.*, p. 9.

16 *Idem, ibidem*, p. 14.

revela necessário a todo o custo ostentar riqueza e poder. Os têxteis – de uso doméstico, decorativo ou pessoal – conhecem um período áureo, pois, através deles, evidenciar-se-ão a magnificência e a opulência dos seus proprietários. Num tempo em que o fervor religioso marca a sua omnipresença e é levado às últimas consequências, impera também a vaidade. Os títulos nobiliárquicos, a posse de terras e feudos não são suficientes para aplacar a voracidade arrogante dos poderosos: inventam-se novas formas de revelar um estatuto superior, mesmo que também se reconheça a importância daqueles que produzem os artefactos.

Muitos artesãos, nomeadamente os ourives (a ourivesaria foi uma das grandes técnicas-piloto das artes medievais e uma actividade a que também se dedicavam muitos clérigos) tinham um elevado estatuto social que não podia, contudo, esbater a posição hierárquica entre aquele que produz a obra de arte e o que a encomenda, permanecendo o estigma que marcava quem se dedicava a actividades manuais, não intelectuais:

“A assinatura, a auto-representação e essa quase igualdade com a pessoa que encomendou a obra, são factos significativos que revelam a elevada categoria social do ourives e a ideia que dele se podia ter. Na Idade Média, a relação entre artista e comitente é uma relação desigual; a posição hierárquica, as possibilidades económicas e, frequentemente, a cultura do comitente reduzem até chegarem a aniquilar o papel do artista. «Ars auro gemmisque prior. Prior omnibus autor». A arte é superior ao ouro e às pedras preciosas, mas, acima de todos, está o comitente, adverte a inscrição num esmalte com a imagem de Henri de Blois, arcebispo de Winchester (c. 1150).”¹⁷

A partir do momento em que o fausto das ornamentações dos tecidos implica e exige um bordado cada vez mais rico, torna-se necessária a formação específica de oficinas para ser possível corresponder e dar resposta às mais variadas e exigentes encomendas, e o bordado

17 Enrico Castelnuovo, «O Artista», in *O Homem Medieval*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 149.

“masculiniza-se”. Não deixa, contudo, de ser relevante uma análise a esses bordados, pois sempre que aumenta a quantidade de ouro e materiais preciosos em projectos cada vez mais ambiciosos com o mais alto nível de qualidade, diminuem os pontos artísticos, uma vez que o bordado vai reduzir-se à função de suporte ou fixação dessas riquezas ao tecido que lhe serve de base.

As mentalidades acompanham a evolução desta arte de bordar, pelo que deixa de ser surpreendente o número crescente de homens que a ela se dedicam, sem recearem o ferrete de que se ocupavam com um trabalho “feminino”, surpreendendo mesmo pela sua habilidade, pelo talento, pela mestria com que abraçavam este mister.

A este propósito, parece-nos fundamental a inclusão do seguinte testemunho:

“Deux catégories principales d’hommes provoquent l’étonnement par leur habileté à manier l’aiguille, deux catégories qu’il est difficile de considérer spontanément comme efféminées : les galériens et les soldats. Tous les visiteurs à Toulon et Marseille notent la qualité des «bourses, ceintures, aiguillettes, bas de soye, laine, laine, poil de chèvre et fil» de ceux qui «vont par la ville pour le service des galères», et cette production hautement rentable pour touristes avant la lettre se prolonge dans des occupations ancillaires qui, au moins à l’époque des Platter, incluent le tricot, la vaisselle et la cuisine pour les particuliers des deux ports.”¹⁸

Estamos em presença de um fenómeno europeu que requer técnicas de grande complexidade e uma habilidade e destreza ímpares para manusear os diferentes pontos e tecidos, o que de certa forma contraria o mito de que os trabalhos delicados devem ser executados por mulheres e esbate por completo a forte dicotomia entre sexo forte e sexo fraco.

18 Nicole Pellegrin, « La féminisation des travaux d’aiguille, XVI^e – XVIII^e S. », in *Revue d’Histoire Moderne et Contemporaine*, Paris, 1999, p. 764.

Os bordados executados por homens eram tecnicamente muito complexos e só artesãos altamente especializados tinham capacidade, destreza e habilidade para os executar, para dar resposta às encomendas de altos dignitários da igreja que exigiam um trabalho minucioso e perfeito, uma manufactura sem mácula, impecável, a par das suas óbvias qualidades técnicas e estilísticas, pois, através de paramentos e vestes, pretendiam afirmar e demonstrar o seu poder. Também esses homens de quem se esperavam lições e exemplos de humildade, de desapego aos bens materiais, de desprezo pelos prazeres mundanos, se deixavam seduzir pela vaidade, esse pecado que, do alto dos púlpitos, condenavam.

As pérolas, as pedras preciosas, os esmaltes vão, a partir de certo momento, ser encarados como símbolos vitais de riqueza e prosperidade pelo valor adicional que representavam:

“Por toda a Europa, na verdade, os arquivos testemunham a existência de qualificadas oficinas de bordadores capazes de corresponderem às exigências das encomendas mais fastosas e de elaborada execução. Oficinas, laicas e urbanas, onde muito raramente se detectam nomes de mulheres... e onde a mão-de-obra qualificada e a direcção dos trabalhos competia a bordadores.”¹⁹

Podemos, então, concluir que a Igreja constituía um dos principais consumidores destes trabalhos pelo que apreciava e impulsionava a sua confecção e que estes terão sido, essencialmente, realizados por homens, um ofício que se encontrava, à semelhança de todos os outros, organizado em corporação, regida por lei própria. A arte do bordador – *broslador* – era, inclusive, considerada como uma das profissões que exigiam qualidades especiais.

Ana Pires, citando Teresa Alarcão e José Alberto Seabra de Carvalho, dá-nos conta de dois documentos que atestam a veracidade destas palavras:

19 Teresa Alarcão e José Alberto Seabra Carvalho, *Imagens em Paramentos Bordados: séculos XIV a XVI*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1993, p. 18.

*“Esta he a maneira que se tera na exsaminaçam do oficio dos Bordadores é o título de um documento, datado de 18 de Agosto de 1517, que em Portugal é o primeiro que se conhece a regular, para a cidade de Lisboa, aspectos da actividade dos bordadores. Em 1572, Duarte Nunes de Leão, integra no Liuro dos Regimentos Officiaes Mecanicos um outro documento, bastante mais conhecido e citado: o Regimento dos brosladores (ou bordadores).”*²⁰

Esta arte era, portanto, regulamentada, sujeita a um controlo rigoroso, existindo inclusive inspectores que verificavam o cumprimento das normas estabelecidas e aplicavam punições severas aos infractores, àqueles que de algum modo prevaricavam.

E, embora na Idade Média os segredos do bordar transitassem de geração em geração, dando origem a verdadeiras dinastias, havia também espaço para ensinar aqueles que revelavam vontade em apreender a arte, processo muito moroso. Refira-se, a título de exemplo, que um aprendiz precisava de enfrentar uma aprendizagem de oito anos, supervisionada por um(a) mestre(a). Findo este período, se concluído com aproveitamento, isto é, se o aprendiz tivesse adquirido a técnica e desse mostras de ser capaz de executar um trabalho de qualidade, poderia continuar a trabalhar sob a orientação do(a) mestre(a) como *valet/journeyman*, tendo a oportunidade, um ano e um dia mais tarde, de se tornar ele próprio mestre, embora esta hipótese fosse pouco plausível, dado o investimento que implicaria o estabelecer-se, o criar uma oficina própria.

E se trabalhos menores poderiam ser produzidos em ambientes quase domésticos, havia muitos outros que reclamavam um diferente tipo de espaço, sobretudo porque seriam elaborados por vários artífices em simultâneo. Assistiu-se, então, à criação de verdadeiros *ateliers* com essa finalidade. O custo e a manutenção destes novos locais eram tão dispendiosos que apenas poderiam ser suportados por pessoas de elevada condição social, o que, mais uma vez, justifica o facto de serem as classes mais abastadas a promoverem e a consumirem o produto que saía desses espaços, antepassados das fábricas e da confecção em série.

20 Ana Pires, *Op. cit.*, p. 4.

E embora não possamos alhear-nos dos atropelos aos direitos fundamentais do Homem pelos senhores feudais, pelos ricos e poderosos, é inegável que o poder económico foi sempre fundamental ao desenvolvimento e aperfeiçoamento de qualquer representação artística. Os grandes mecenas protectores e impulsionadores das artes deram, dessa forma, um contributo cujo valor é inestimável. Sem eles, muitas das obras que hoje podemos apreciar, não teriam sido jamais produzidas. Admitamos, portanto, que qualquer produção artística depende do pragmatismo económico, que o vil metal é essencial à consecução de qualquer manifestação do belo.

Exaltam-se, por vezes, as virtudes do artífice medieval por não ambicionar outra recompensa que a divina. Esta perspectiva resulta de uma visão redutora de uma certa cultura romântica, pois defendemos que essa imagem pouco ou nada corresponde à realidade. De outra forma, como se explicariam os honorários pagos aos artífices, directamente proporcionais ao seu talento e prestígio? E que sentido atribuir às inscrições que podem encontrar-se em muitas obras com os nomes e as assinaturas dos seus artistas?

Na carência de um outro, recorremos a este termo – *artistas* –, pelo que importa esclarecer que, na Idade Média, não existe uma designação específica para aqueles que se dedicam profissionalmente a uma arte:

“Nos textos medievais não encontramos um termo para designar aqueles a quem hoje chamamos artistas; geralmente é o vocábulo *artifices* que serve para designar os artesãos e, com eles, os artistas: «Obiit Berengarius huius matris ecclesiae artifex bonus», assinala, por volta de 1050, sem nenhuma precisão, uma necrologia da catedral de Chartres e será inútil perguntarmo-nos que arte terá ele exercido (provavelmente foi o arquitecto que dirigiu os trabalhos de reconstrução da catedral depois do incêndio de 1020). Quanto ao termo «artista», que por vezes se encontra, designa uma pessoa que estuda ou exerce as artes liberais. Só em finais do século XIII, na crónica de Salimbene, servirá para designar uma pessoa dotada de uma capacidade técnica especial.”²¹

21 Enrico Castelnuovo, *Op. cit.*, p. 147.

Mas se ficou provada a participação masculina na arte de bordar, é fundamental salientar que, à medida que se foi procurando leveza e transparência para labores mais diáfanos, aparece ao lado deste bordado mais antigo caracterizado pela acumulação, um outro tipo de trabalho, o “bordado a branco” que se difundiu a partir de Itália a partir do século XV e de onde derivarão todos os outros tipos de bordado que se conhecem até ao presente. A sua rápida difusão por toda a Europa atribui-a Ana Pires, citando Santina Levey, à democratização do livro, a partir da invenção imputada a Guttemberg:

“O primeiro livro que se conhece, de riscos para bordado e renda de agulha data de 1523 e, no período compreendido entre 1523 a 1600, Arthur Lotz detecta (num livro que publica em 1933, na Alemanha) a existência de 111 diferentes títulos a que correspondem 291 edições, o que evidencia toda a popularidade de uma arte que deve ser entendida, mesmo há quinhentos anos, quer como profissão das mais pobres, quer como ocupação das mais privilegiadas.”²²

Os riscos – designação que permite englobar todos os desenhos e esquemas necessários ao labor de rendas e bordados – assumiram tal importância que alguns motivos foram criados por pintores de renome, facto que acaba por justificar e ilustrar a importância do bordado. Grandes pintores italianos e flamengos deram o seu contributo, desenhando modelos para os bordadores executarem. Consubstancia-se a ideia de que a interdisciplinaridade entre estas duas artes é bastante profícua, uma vez que é manifesta a forma como uma e outra mutuamente se influenciam, se inter-relacionam. Não se perspectiva uma relação de parasitismo, apenas de estímulo recíproco: os bordadores ganham novos e exclusivos motivos e padrões para as suas produções; os pintores, por seu lado, começam a incluir representações dos bordados nos quadros que criam.

O próprio Rafael criou o desenho para uma peça que existe no Museu de Cluny, em França. Mas, numa arte ou noutra, enquanto produtores ou consumidores, continuamos em presença de manifestações conjugadas no masculino.

22 Ana Pires, *Op. cit.*, p. 5.

No caso específico dos *lenços de namorados* que constituem objecto do nosso trabalho de investigação, interessar-nos-á, sobretudo, a arte de bordar enquanto expressão e materialização do feminino, embora conheçamos um (único) exemplo de um lenço bordado por um homem para o oferecer à sua irmã, o *Lenço das Lantejoulas* (Anexo III: foto 5):

Amor
Serei
Lial
Flor.

E se é inegável a importância dos homens na execução de peças fantásticas, a imagem da mulher entregue a esta vocação milenar é também recorrente em toda a Europa. Observem-se, a este propósito, as palavras de Nicole Pellegrin:

“La femme qui coud est une figure emblématique de l’imaginaire occidental, et son aiguille, une sorte d’attribut «naturel», interdit aux «vrais» représentants du «sexe fort». La Vierge et les grandes saintes, les héroïnes de Molière et la Sophie de l’Émile, les servantes «au grand cœur» et les petites filles des manuels scolaires de la République, toutes savent – semble-t’il – quelques points de couture, voire de broderie.”²³

Aliás, estas representações são verdadeiros signos, constituem também uma forma de transmitir lições de vida, através do exemplo. Uma vez mais, socorremo-nos da opinião desta autora francesa:

“Ces figurations sont doublement exemplaires, à la fois comme reflets de pratiques réelles et comme expressions d’une symbolique facile à déchiffrer. Jusqu’à la révolution industrielle, des femmes de tous âges et de toutes conditions ont dû s’appliquer de fait, dès leur plus jeune âge, à la fabrication du fil pour soutenir le secteur économiquement premier du textile, et la représentation de ces travailleuses

23 Nicole Pellegrin, *Op. cit.*, p. 747.

a permis aux artistes, en utilisant un facile effet de réalité, de donner de l'efficacité à leur leçons de morale et de politique."²⁴

Seja como for, o dom de transformar um simples retalho de tecido num verdadeiro quadro, recorrendo à agulha e à linha, é indiscutivelmente uma actividade a que se dedicam, desde tempos imemoriais, as mulheres europeias de todos os estratos sociais, independentemente das razões que as movem:

“Dans son Libro dell’bella Donna, Frederigo Luigi écrit en 1554 que l’aiguille est le propre des femmes de haute comme de basse extraction, mais que «là où les pauvres trouvent à faire œuvre utile, les dames riches, nobles et belles, gagnent leur honneur.”²⁵

Bordar foi durante um longo período da nossa história uma arte encarada como forma de ocupar as horas de ócio, elevando e sublimando o espírito, de forma a evitar pensamentos “perniciosos” para as almas cristãs que, deste modo, durante a realização dos labores, estariam livres de toda e qualquer tentação.

Mas, se alguns pensam ingenuamente que o acto de bordar impede o sonho, algumas bordadeiras assumem essa ocupação como um período de evasão, em que o onírico se sobrepõe ao real, e o devaneio sentimental constitui a grande referência.

E se é possível encontrar ricos exemplares desta arte em todas as regiões do nosso país, não deixa de ser necessário admitir que a mesma foi muito desenvolvida na região de Entre Douro e Minho, pois esta foi, por tradição, uma área geográfica onde se implantou o regime senhorial por excelência, regime que marcou a sua presença, pelo menos, até finais do século XIX.

Estas regiões, marcadas pelo isolamento, por aquilo que designamos por *insularidade da província*, devido ao grande afastamento que implicam a distância em relação aos grandes centros urbanos

24 *Idem, ibidem*, pp. 749 – 750.

25 Nicole Pellegrin, *Op. cit*, p.752.

e a inexistência de uma rede viária eficaz, foram pólos onde se apuraram e perpetuaram as diferentes técnicas do bordado.

Havia muito tempo livre que era imperioso ocupar para evitar os malefícios do ócio, como ainda há pouco tivemos oportunidade de referir. Então, as senhoras aristocratas, prendadas por educação, e à imagem das rainhas Catarina de Médicis, em França, Isabel, a Católica, em Espanha, e Catarina de Áustria, em Portugal, instruíam algum do seu pessoal doméstico na arte de bordar.

Acrescente-se, a título meramente ilustrativo, que as empregadas domésticas que demonstravam ser mais talentosas eram, inclusive, dispensadas de outros afazeres domésticos, de maneira a que nada pudesse prejudicar o seu dom, evitando que a ocupação em tarefas menos delicadas pudesse estragar as suas mãos de onde se esperava que saíssem autênticas obras-primas. Algumas destas mulheres viam os seus dotes de tal forma exagerados que alguns comportamentos e atitudes se extremavam, chegando ao cúmulo de nem sequer coçarem a cabeça com os dedos para não correrem o risco de sujarem o trabalho que tinham entre mãos.

Por razões filantrópicas, algumas senhoras terão desempenhado um importante papel na produção e divulgação da “arte da agulha”, através da instalação de “oficinas de bordados” ou, numa designação mais popular e menos pomposa, portanto, de “patronatos” – muitas vezes, funcionando em íntima relação com a própria igreja – que, para além do ensino dos diferentes pontos, facultavam todos os materiais necessários (tecidos, linhas) e os diferentes riscos.

É igualmente indispensável referir que, a partir de determinado momento, explicável à luz de diferentes condicionalismos, nomeadamente a questão dos maus anos agrícolas e da emigração que abordaremos no capítulo seguinte, o bordado deixou de representar apenas a expressão e fruição da arte do belo e passou a significar e a ser encarado também como uma forma que as mulheres encontraram para equilibrar o precário orçamento familiar, quando o rendimento das leiras e courelas não era suficiente para sustento da família ou quando os homens, emigrados para o Brasil ou outro qualquer destino, tardavam em dar notícias, em enviar o dinheiro ganho nessas longínquas paragens.

A “arte da agulha” permite, assim, uma fonte de rendimento acrescido, cujos dividendos podem também destinar-se à aquisição do enxoval (ou dos materiais necessários à sua elaboração) da própria

bordadeira. Surge, assim, o artesanato como forma de equilibrar o orçamento familiar e o bordado assume uma outra função.

Como forma de assegurar a subsistência do agregado familiar, todos os seus membros tinham de trabalhar desde tenra idade, na terra de que eram arrendatários, na jorna (na terra, na fábrica, em trabalhos sazonais); as raparigas iam “servir”²⁶ nas casas dos senhores ricos, dos senhorios – à época, ainda em tudo semelhantes aos senhores feudais – muitas vezes para as suas casas na cidade que há muito haviam trocado pelo campo. E havia também o artesanato doméstico ou os serviços “para fora” como lavar ou engomar a roupa, por exemplo.

O artesanato, como complemento da actividade agrícola familiar, destinado a compensar o magro rendimento da terra, ou a sazonalidade do labor, adquire assim o estatuto de auto-subsistência com que se lograva um débil equilíbrio de subsistência de uma vida dura e precária. Actividades realizadas sobretudo pelas mulheres, eram consideradas como elemento estabilizador, imagem de uma vida idílica e bucólica, nos antípodas da realidade dessas populações.

Na região de Entre Douro e Minho é também incontestável a influência que a Igreja desempenhou. Este papel de enorme relevo ficou a dever-se à confluência de dois factores: por um lado, já o afirmámos, a Igreja foi sempre grande consumidora de rendas e bordados para adorno dos templos, das vestes eclesiásticas e de todos os actos e celebrações litúrgicas. Por outro lado, os conventos e mosteiros, sobretudo até aos séculos XVII e XVIII, eram os lugares de eleição para a educação das meninas aristocratas que, ali, nesses locais sagrados, iriam receber instrução no domínio de todas as prendas necessárias para um dia poderem ser as responsáveis por um lar, já que a área em que podiam mover-se e reclamar um papel determinante se circunscrevia à esfera do lar e da igreja. O acesso a todos os outros assuntos e locais era-lhes, habitual e tradicionalmente, vedado.

A cultura portuguesa apresenta/representa a cristalização social dos conceitos e conteúdos do Corão, com condicionantes fortíssimas da mundividência árabe: o reino de Portugal, iniciado no condado portugalense, dote de casamento de D. Teresa, filha de Afonso VI, rei de Leão e Castela, foi alargado com as conquistas aos árabes.

26 Esta expressão designa a prestação de serviços domésticos.

É à luz destas ressonâncias que deve perspectivar-se a imagem da mulher nobre portuguesa até finais do século XVIII em que imperava a lei do morgadio: só a filha mais velha tinha direito a dote (constituído por bens móveis) e a contrato matrimonial. O casamento era decidido e acordado por ambas as famílias e visava a consolidação patrimonial ou, no caso da burguesia emergente, a ascensão social. A mulher jamais conhecia, portanto, qualquer direito de decisão sobre a sua própria vida.

Numa história que se faz e refaz, a mulher vive num mundo fechado, enclausurada, longe de qualquer contacto com alguém que não fosse um membro da sua família, as criadas ou as escravas. Sem qualquer valor social, é encarada como propriedade de seu pai e, quando contrai matrimónio, ela e o seu dote passam a ser pertença do marido.

A situação da mulher é tão claustrofóbica que não tem sequer autorização para sair de casa, excepto em situações pontualíssimas como a participação em romarias ou numa procissão, encaradas não como devoção ao santo, mas como pretexto para o encontro dos namorados, situação que já aparece descrita em alguns cantares de amigo:

Pois nossas madres van a San Simon
de Val de Prados candeas queimar,
nós, as meninas, punhemos de andar
com nossas madres, e elas enton
 queimen candeas por nós e por si
 e nós, meninas, bailaremos i.

Nossos amigos todos lá iran
por nos veer, e andaremos nós
bailand'ant'eles, fremosas [en] cós²⁷,
e nossas madres, pois que alá van,
 queimen candeas por nós e por si
 e nós, meninas, bailaremos i.

27 Sem manto.

Nossos amigos iran por cousir²⁸
como bailamos, e podem veer
bailar moças de bom parecer,
e nossas madres, pois lá queren ir,
queimen candeas por nós e por si
e nós, meninas, bailaremos i.²⁹

Esta reclusão feminina estende-se depois às segundas filhas cujo destino é, invariavelmente, o convento, uma vez que, para favorecerem o morgadio e outros irmãos varões na partilha de heranças, não têm qualquer direito a dote ou a contrato matrimonial. Os únicos bens que podem levar consigo são as jóias, as criadas, as escravas ou os móveis que eventualmente possuam.

As freiras não são mais que mulheres enclausuradas, seres humanos enterrados vivos em conventos, condenados à clausura por pais e leis implacáveis, próprias de uma cultura remanescente árabe.

Curiosamente, os conventos representam também uma excelente oportunidade cultural, uma vez que as freiras se dedicam a artes tão diversas como a pintura, a tecelagem, o canto, a música, a culinária, a escrita. E as servas de Deus vão contactar (ainda que esse contacto seja estabelecido através de grades, logo nunca directo ou imediato) com nobres e clérigos em reuniões de carácter social, serões ou eventos que chegam a contar com a presença do rei e de todo o seu séquito. Então, estas mulheres, como qualquer outra adolescente, suspiram, apaixonam-se, amam, sofrem a coita de amor.

Arredadas do contacto directo com o mundo exterior precisam de comunicar com os seus amados. Então, das casas senhoriais e dos conventos saem declarações de amor, em cartas de pano, levadas aos seus destinatários pelas criadas ou pelas escravas que, contrariamente às suas senhoras, conhecem grande mobilidade, o que lhes permite funcionarem como elos de ligação, pontes de comunicação e contacto, meios, mediações entre o mundo fechado dos conventos e o exterior. Nestes lenços bordados pulsam os sentimentos mais nobres e genuínos que, na sua maioria, jamais abandonarão uma dimensão espiritual, platónica. Nestes casos, numa atitude

28 Contemplar.

29 Pero Viviáez, CBN 698/CV 336.

de puro cavalheirismo, o homem esconderá o lenço evitando, desse modo, qualquer mácula sobre a honra e a reputação da mulher que lho ofereceu.

Só com D. João V (1689 – 1750), monarca português verdadeiramente excêntrico, nefelibata e megalómano, se assiste a uma tentativa de mudança, de uma grande transformação psico-social da nossa cultura, ao tentar fazer esquecer o legado do mundo e cultura árabes, através da imitação das cortes europeias. Este movimento de metamorfose vai começar, obviamente, na corte, em Lisboa, e estender-se depois, por mimetismo, às cortes da província.

Apesar desta vontade de “modernização”, de “europeização”, são graduais e muito ténues as transformações que não se operaram no Antigo Regime. É extraordinariamente complexo abolir práticas e hábitos secularmente enraizados. Só em 1792, por exemplo, foi promulgada uma lei que proibia a aplicação de crivos nas janelas das casas senhoriais, hábito que denota uma forte ressonância do Islão.

Impõe-se agora que nos debruçemos sobre a imensa beleza que os “lenços de namorados” nos podem proporcionar, desde as épocas mais remotas até à contemporaneidade. Neste produto, que conhece hoje a sua melhor expressão na região minhota, é também manifesta a existência de dois tipos de bordados fundamentais: o *ponto de cruz* e o *ponto pé de flor*, questão que teremos oportunidade de retomar no ponto seguinte deste capítulo.

Os lenços mais antigos que se conhecem são em *ponto de cruz*, atribuídos a mulheres de um estatuto social superior. Na base desta atribuição estão o saber escrever e o rigor de simetria e de contagem que este ponto, apesar de fácil, implica. Uma analfabeta teria dificuldade em executar um trabalho tão rigoroso por ser incapaz de contar os fios da trama.

Para além disso, os motivos, sobretudo os simbólicos, e as quadras que os ornamentam denunciam um certo grau de erudição que estaria vedado às classes populares. Acrescente-se a estas razões um apurado gosto pela sobriedade expressa nas cores escolhidas: preto e/ou vermelho e uma razão que é, em nossa opinião, impossível subestimar-se: a existência de muito tempo livre para dedicar à confecção do lenço.

A minha estrella mostra
O amor no coração
A laranjeira doceira
O cordeiro mansidao.

Então, as mulheres que trabalhavam nas mansões fidalgas, terão desejado imitar aquilo que podiam observar na casa onde trabalhavam, nomeadamente para poderem produzir alguns labores semelhantes para o seu enxoval ou para o das suas filhas. Ainda hoje é possível, em algumas regiões do Minho, ouvir-se a expressão “enxoval (ou bragal) de fidalga”, designando um conjunto de peças que possuem um cunho distintivo e se afirmam tanto pela quantidade como pela qualidade (de tecidos, técnicas, materiais).

O bragal ou enxoval – cujas origens são impossíveis de datar – é uma tradição secular (que evidencia resíduos de posturas anteriores que atestam o peso da memória e dos costumes) e simbolizava a riqueza da mulher e podia, em tempos de crise ou de dificuldades económicas, ser transaccionado em feiras e mercados por outro tipo de bens, mais urgentes e necessários em situações financeiramente débeis, de escassos recursos.

A sua confecção era da exclusiva responsabilidade da mulher (ao homem competiria, a seu tempo, providenciar o mobiliário da casa) e começava a ser confeccionado muito cedo. Na tradição portuguesa, pelo menos na região minhota, era guardado em arcas de castanho, nas casas solarengas e abastadas, e em arcas de pinho nos lares humildes do povo, ao contrário do que sucedia em outros países da Europa ou do Oriente, onde armários específicos eram destinados a esse fim.

Os enxovais que as mulheres do povo observavam nas casas e solares fidalgos onde trabalhavam, ostentavam bordados ricos e sumptuosos. Mas a técnica destas mulheres, habituadas às lidas domésticas ou do campo, não poderia conhecer o apuro daquela que se aprendia ou era executada em conventos e mosteiros. Para produzirem as peças observadas e cobiçadas também não dispunham dos riscos que se guardavam como verdadeiros tesouros para transitarem ao longo de várias gerações. Ou, muito simplesmente, porque era menor a sua paciência e indubitavelmente mais escasso o seu tempo, contornam essas questões copiando os bordados, adaptando-os, interpretando-os à luz do seu imaginário e do seu mundo afectivo.

As camponesas vão inspirar-se no que as rodeia, naquilo que observam e testemunham, assimilando e reproduzindo esse universo a seu modo, com arte própria. As artes populares sempre evidenciaram capacidade de assimilação, resultado não de uma falta de recursos artísticos ou materiais, mas de uma espécie de mimetismo. As mulheres do povo não podiam fazer, na sua arte, outra coisa que não revelasse a imitação dos modelos que viam nas casas senhoriais, traduzindo-os para a sua linguagem, fazendo com que se assemelhe a si o que encontra, adaptando à luz do que compreende, da interpretação pessoal. Daí que não exista nunca uma cópia servil, mas antes a adaptação natural, intuitiva.

Surgem assim lenços bordados – representação de um mimetismo de forma diluída e condicionada dos lenços eruditos – em tons mais garridos e com notória e declarada influência popular, quer no aparente desprezo pelo rigor simétrico que evidenciam, quer na inclusão de novos motivos de cariz popular e onde é possível descobrir a ingenuidade e a espontaneidade populares.

1.2. O lenço de mão, extravagância ou necessidade?

O vocábulo lenço, na sua origem, designava um simples tecido ou pano. Pano de linho, segundo a etimologia latina (“Do lat. pop. lenteu- ... em vez de linteu-, «pano de linho: tela; cintura; cortina; tecido».”³⁰). Na Idade Média começa a generalizar-se o seu uso e “na acepção genérica (lienzo e lenzo) aparece nos documentos medievais e ainda se usa em Espanha e se ouve algumas vezes em Itália.”³¹

Importa agora sublinhar que, neste nosso trabalho, iremos de modo exclusivo debruçar-nos sobre o lenço de mão por não considerarmos pertinente analisar outros tipos de lenço – os que se usavam para cobrir a cabeça, protegendo-a do sol, ou aqueles que, em sinal de

30 José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, vol. III, Lisboa, Livros Horizonte, 1987, p. 402.

31 António Matos Reis, *A falar de Viana, Catálogo da Romaria Nossa Senhora da Agonia: 2000*, Viana do Castelo, 2000, p. 179.

respeito, a mulher utilizava para se cobrir quando, por exemplo, entrava numa igreja (nenhuma mulher entrava na igreja descoberta, porque isso era um claro sinal de desrespeito e se acreditava que poderia trazer-lhe consequências funestas).

O lenço, objecto tão banal hoje em dia e bastante vulgarizado, inclusive pela razão de o papel ter quase substituído o tecido na sua confecção, tem uma história, conheceu múltiplos usos (esconder, proteger, decorar, limpar) e materiais, evoluiu ao ritmo e ao sabor dos tempos. Na sua origem, começou por ser um produto dos mais eruditos e dispendiosos, pelo que era também uma forma de ostentar a elevada posição social a que se pertencia, enquanto se afirmava o *status*.

Eram assim os lenços senhoris (o adjectivo designa um produto distinto, abastado, elegante, majestoso, nobre). Pensamos que recebem esta designação por serem um objecto usado, no seu início, apenas por membros das classes mais elevadas: os senhores (nome a partir do qual se formou o adjectivo). Se atentarmos na própria designação, esta permite-nos uma clara descodificação, sobretudo se pensarmos que as damas da aristocracia que inspiraram as cantigas de amor eram assim designadas. A *senhor* do trovador ganha esta designação por representar o papel de suserana no amor vassalagem cortês.

Encontrámos esta nomenclatura em muitas das obras que constituem a nossa bibliografia³². No entanto, em nenhuma delas aparece a razão de tal designação. Foi, então, a primeira linha orientadora do nosso trabalho de investigação, pelo que concluímos que os *lenços de namorados* remeterão para os lenços que os grandes e poderosos senhores feudais começaram a usar, como adorno, como complemento da sua indumentária, no século XVI, e que constituíam inequívoco artigo de luxo e de poder.

Em nenhuma outra obra vimos adiantar diferente denominação ou uma justificação para esta, comumente aceite, independentemente da razão ou do contexto que a motivou.

Os lenços senhoris (acreditamos, portanto, que assim eram designados por serem apenas usados pelos senhores, numa clara reminiscência dos poderes e hábitos feudais) eram, portanto, um adorno,

32 Consulte-se, por exemplo, o Catálogo – *Os lenços de namorados e os lenços de pedido; Lenços de namorados – escritas de amor*, ambos editados pela Aliança Artesanal, Vila Verde, Braga.

uma peça muito preciosa que, ao mesmo tempo que alardeava estatuto, revelava uma certa frivolidade mesclada com uma grande coquetaria. E a partir do momento em que adquire um estatuto tão singular quanto curioso, conhece uma enorme difusão, transformando-se, simultaneamente, em objecto de desejo e de cobiça, ao serviço de vaidades pessoais.

E não se pense que era um adorno exclusivamente feminino, pois também os grandes senhores gostavam de alardear o seu poder através da exibição de peça tão valiosa. Da vaidade inexcedível de Luís XIV até ao homem moderno, passando pelo *dandy* oitocentista, não nos é difícil escalpelizar toda uma tradição de vaidade conjugada no masculino. Ao contrário da imagem que pretende revelar de si próprio, o homem também cedeu à tentação dos ditames da moda, revelando preocupações genuínas com a aparência em detrimento da essência que sempre tentou, todavia, dissimular, evocando razões de Estado, de posição social ou profissional.

Os lenços de mão incluem-se nestes propósitos e alguns deles, sobretudo os mais sumptuosos e delicados, pelo que pudemos apurar, exigiam meses de confecção e só uma pessoa de elevada categoria social (um membro da nobreza, da alta burguesia ou os detentores dos mais altos cargos eclesiásticos) poderia dar-se ao luxo de possuir, pelo menos, um exemplar, dado o preço exorbitante que algumas das peças mais delicadas e mais perfeitas atingiam.

O facto de exigir um grande virtuosismo na sua confecção, justifica que depressa representasse e se transformasse num artigo de luxo altamente especializado, extravagância de senhores poderosos, para rapidamente se converter em exibicionismo do mundo da moda.

Passa, deste modo, a assumir-se como um objecto autónomo, autonomia que o leva a ser tratado como adereço valorizado em si mesmo e adornado com bordados, rendas, bainhas, de acordo com as exigências e as possibilidades do destinatário, a moda e até o próprio momento em que iria ser usado.

Tanto quanto pudemos apurar, este adereço de luxo e indiscutível prova da mais elevada condição social do seu possuidor, conheceu o seu apogeu no século XVI, conclusão a que pudemos chegar depois de um breve estudo da pintura, especialmente da arte do retrato.

Efectivamente, só a partir desta época, as mais proeminentes figuras que se fazem imortalizar pelos grandes pintores, ostentam numa

das mãos um lenço, sempre precioso e a denunciar um trabalho moroso e delicado.

Citamos, a ilustrar esta nossa asserção, os seguintes quadros, por ordem cronológica: *Retrato de Catarina de Áustria, Rainha de Portugal* (Mor, 1552, Museu do Prado, Madrid), *Portrait of a Lady* (1576, Tate Gallery, Londres), *Portrait of Judith Tracy, Mrs. Throckmorton* (1570, Coleção de Sir Robert Throckmorton), *Retrato da Infanta Isabel Clara Eugenia* (Coello, 1579, Museu do Prado, Madrid) e *Portrait of the Infanta Isabella Clara Eugenia* (Pourbus, c. 1605, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston).³³

As classes populares, de uma ou de outra forma, sempre terão cobijado tudo aquilo que, nos senhores, funcionasse como símbolo distintivo de classe social e de poder. Ainda hoje, este fenómeno se verifica – o culto do *espírito de marca* e a proliferação da contrafacção são a prova cabal da existência de estigmas e preocupações actuais.

Então, na impossibilidade de possuírem os lenços senhoris, as classes populares tê-los-ão adaptado às suas possibilidades e à realidade envolvente. Recorrendo aos materiais de que dispunham, usando as técnicas de bordar que conheciam, nas que são mais hábeis e destras, começam a confeccionar lenços que, inspirados nos senhores, deles se afastam em virtuosismo, em riqueza, em requinte, quer de matérias-primas, quer de pontos e bordados.

Estamos em presença de um fenómeno bastante particular: o da criação de um produto popular, com uma génese erudita. Igual fenómeno se terá verificado, por exemplo, nas célebres colchas de Castelo Branco: inspiradas nas tapeçarias persas que as naus quinhentistas traziam do Oriente, depressa foram copiados pelas mulheres portuguesas que substituíram as evocações de erudição por reflexos de um mundo mais rural, popular e primitivo, o mesmo a que pertencem as bordadeiras.

A partir, por exemplo, do período histórico dos Descobrimentos, da expansão ultramarina, torna-se possível o contacto dos europeus com outros povos de outras latitudes, com uma flora e uma fauna até então desconhecidas e que, pelo seu exotismo, depressa conquistam

33 Todos estes quadros que acabámos de citar se encontram na obra *Lace, a history*, da autoria de Santina M. Levey do Victoria & Albert Museum, editado em Londres, por W.S. Maney & Son, Limited, em 1983.

os favores de muitas bordadeiras e começam a conviver com motivos que designaremos por tradicionais, já que a sua presença recorrente parece pertença de um imaginário colectivo ancestral que estiliza, pelo trabalho da agulha, a par de sentimentos e emoções, as realidades do mundo terreno.

Vários motivos e padrões orientais servem, portanto, de inspiração às mulheres portuguesas. Mas, como remetem para realidades desconhecidas, na ausência do referente, conduzem a uma adaptação, pelo que os pontos e os motivos padronizados progridem para formas mais simples, menos elaboradas.

Não se procure, nestas produções fidelidade ao motivo original, rigor quanto a pontos ou técnicas. Ao bordar, a europeia faz também um trabalho de adaptação livre daquilo que lhe serviu como modelo. E esta adaptação não desvirtua o espécime que se tomou como exemplo, apenas o adapta a uma outra realidade – mais próxima do quotidiano de quem borda – enquanto, simultaneamente, lhe confere um cunho pessoal.

Nesta, como qualquer outra adaptação, os sujeitos transformadores não puderam deixar de colher elementos fundamentais nas cores, formas e seres existentes; transformando-as depois através do seu espírito criativo, transmutando-as por influência do poder da sua imaginação criadora que é insuflada a cada nova obra e de onde nascem sugestões de Natureza simplificada na execução do desenho. Copiam do natural, segundo podem, sabem, conseguem.

Acreditamos, portanto, que residirá nesta alegação a justificação para a filiação dos *lenços de namorados* como derivados dos lenços senhoris, de onde se destaca esse “«floco de neve e rendas» que fez a delícia de bandarras, faceiras, sécias e peraltas do Século XVIII”³⁴.

Mas os lenços de que temos vindo a falar não têm a finalidade pragmática que hoje se lhes conhece; raramente um lenço era utilizado pelo seu possuidor, quando membro das classes populares, para se assoar. Evidentemente, uma ressalva se impõe, o uso do lenço conhece diferentes realizações, de acordo com a sociedade, a classe social ou a civilização a que pertencem os seus utilizadores. Os elementos das

34 Frederico Lopes Júnior, «Os «marôtos» da Terceira», in *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*, vol. II, Angra do Heroísmo, 1944, p. 183.

classes mais elevadas seguiam os preceitos da vida cortês, serviam-se do lenço também para assoar, o que podia causar alguma estranheza. Uma nota algo escatológica aparece num texto francês do século XVII (1656), em que um padre jesuíta relata uma experiência por si vivida:

“La civilité et l’honnêteté nous ont appris à porter des mouchoirs : les Sauvages nous accusent de saleté sur ce point, pour ce que nous mettons, disent-ils, une ordure dans un beau linge blanc, et nous la serrons dans notre pochette comme une chose bien précieuse et eux la jettent par terre. De là vient qu’un Sauvage, voyant un jour qu’un Français s’étant mouché, repliait son mouchoir, lui dit en riant : Si tu aimes cette ordure, donne-moi ton mouchoir, je te le remplirai bientôt.”³⁵

O lenço de mão começou, contudo, por ser um adorno, uma forma de tornar mais grácil o seu portador. A rapariga minhota trazia-o na mão, na algebeira³⁶ com as pontas de fora, ou metido na cinta, entalado na saia, deixando as pontas cair o que emprestava ao seu traje colorido e graciosidade. O rapaz preferia trazê-lo no bolso exterior do casaco com as pontas muito de fora. Às vezes, rapazes ou raparigas, optam por o colocar no pescoço, com o nó virado para a frente.

Em tempos remotos, o lenço funcionou, nas camadas populares, avessas ao virtuosismo e artificialismo de modas ou regras de etiqueta, essencialmente como medida de higiene: servia para limpar o suor, amarrar ao pescoço para proteger o colarinho / colareta e a camisa. Jamais era utilizado para assoar, “quando era necessário «limpar o monco», não se utilizava o lenço tabaqueiro, mas sim o «lenço de cinco

35 «De la diversité des actions et des façons de faire des Français ou des Européens et des sauvages », *The Jesuit Relations (1670 – 1791)*, ed. R. G. Thwaites, Cleveland, 1896, t. XLIV, p. 296, citado por Nicole Pellegrin, “Le mouchoir dans tous ses états », *Actes du Colloque International*, Cholet, Musée du Textile, 2000, p. 15.

36 Espécie de bolsa em tecido de algodão e veludo, geralmente de cor vermelha, bordada a missangas e lantejoulas, que se trazia sobre a saia, do lado direito.

pontas», ou seja, os dedos!”³⁷ Esta expressão, pese embora um certo grau de escatologia e a falta de higiene que parece denunciar, insere-se nas tradições populares portuguesas que transparecem também numa das quadras do nosso *corpus*:

Dei um lenço ao meu amor
P’ra ele açoiar o pingo
Gostou tanto tanto dele
Que só se açoia ao domingo.

Mas, o lenço, guardado no recato do seio apetecido e apenas imaginado, escondido nos punhos, ou utilizado para adornar o colo da mulher desejada, começou, a partir de dado momento, a ser colocado ao serviço da composição de elaborados códigos e senhas de amor, aspecto que teremos oportunidade de abordar em pormenor no próximo capítulo.

Diremos apenas que era recorrente deixarem as damas cair o seu lenço de mão com uma dupla simbologia: a autorização para que determinado cavalheiro se aproximasse ou, então, a insinuação de que desejavam a atenção de um dos presentes que, a pretexto de apanhar o lenço, podia estabelecer contacto com as proprietárias do objecto propositadamente deixado cair ao solo. O lenço adquire, nestes códigos sociais, um inquestionável valor simbólico, assumindo-se como signo pleno de significado, figurando também em certas danças onde se transforma em signo o meneio do lenço.

Nas camadas populares, “serve este para colocar na mão dos namorados, quando bailam, de modo que os homens, de mãos fortes e calejadas, não sujem as cores asseadas das vestes domingueiras.”³⁸

O lenço era também objecto de código na linguagem dos sinais amorosos, apenas perceptíveis para os apaixonados, tradição que se estendeu até ao Brasil, situação que não deve surpreender-nos, pois este foi, ao longo do século XIX, o destino predilecto da nossa emigração, aspecto que será por nós também abordado no próximo capítulo:

37 AAVV, *Como trajava o povo português*, Lisboa, Inatel, 1991, p. 101.

38 Azinhal Abelho, «O Trajar», in *Mensário das Casas do Povo*, ano VI, Lisboa, 1951, p. 13.

“No bôlso do paletó, as pontas para cima, firmeza; para baixo, dobradas, amor ausente ou desconfiança, amargura; sem mostrar uma só ponta, rompimento; com uma flor natural entre as pontas, comprometido, noivo, amor fiel e correspondido; tirar o lenço e metê-lo no bôlso duma vez, disponível, sem compromisso, livre para amar; dobrar o lenço à vista da criatura interessada, quero falar-te ou espere carta; abrir todo o lenço, cuidado, cautela, prudência.”³⁹

Mas o povo, herdeiro e cultor de um grande sentido místico, ali-cerçado num imaginário infinito, faz com que cedo também comecem a aparecer, ligadas a este objecto, um grande número de superstições, facto a que alude José Leite de Vasconcelos:

“é de mau agouro darem-se dous namorados o presente de um lenço, um santo e um rosario; o lenço enxuga lagrimas da separação, e então a pessoa que o dá deve receber de outra uma moeda qualquer (mesmo 5 reis) para se fingir que foi comprado;”⁴⁰

Conscientes deste estigma, algumas quadras, como a que a seguir transcrevemos, pretendem renunciar a esse simbolismo ou, pelo menos, contrariá-lo, de modo a esconjurar os medos que a oferta de prenda tão delicada poderia representar:

Co este lenço queu te brodo
E tofereço faça Deos
Que nunca m’ enxugues pranto
E ñ me digas adeos

Apesar de todas estas credices – reflexo do gosto popular – que chegavam a implicar o simulacro do furto ou da compra, o lenço foi sem-

39 Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura – Instituto Nacional do Livro, 1954, p. 353.

40 José Leite de Vasconcellos, *Tradições Populares de Portugal*, Porto, Livraria Portuense de Clavel & C^a Editores, 1882, p. 216.

pre uma das prendas dilectas com que a rapariga quis obsequiar o seu namorado, na assunção de tradições populares de origem indefinida:

“Dá-lhe um lenço, um lenço branco, que tanto pode significar união como apartamento pois quando se agita diz *adeus*. Um lenço? Sim, um lenço branco que é a prenda mais notada entre os derraços e apaixonados, que ela borda a fio contado com enlevos e artes para testemunho dos seus afectos. Sim, um lenço branco que constitui um quase nada nos apetrechos da vestimenta humana. Porém, o minúsculo quadradinho de pano serve, à maravilha, de instrumento à compleição feminina. É uma galantaria e um artifício. Arrendado e bordado, andou sempre nas mãos de donas e donzelas, para enxugar lágrimas de desgosto, aspirar suspiros mal abafados ou agitando-se a quem parte nas horas da separação.”⁴¹

Encontramos aqui a anamnese da tradição, verdadeiros vestígios de hábitos cujas raízes se encontram na época medieval. Com efeito, a troca de oferendas entre os namorados foi, desde tempos imemoriais, uma realidade pertencente ao mundo da expressão dos afectos, uma demonstração concreta, pragmática e protocolar do mundo sensitivo, emotivo, assumindo-se o presente metonimicamente como a oferta do ser ou da alma.

Tal circunstância facilmente se comprova se atentarmos no conteúdo de muitas *cantigas de amigo* – esse produto do lirismo peninsular – nas quais a donzela, vaidosa e ufana, faz alusão directa a presentes com que o seu amigo (designação medieval para namorado) a lisonjeou e que a fizeram exultar.

Citamos, a título confirmativo, duas dessas composições:

Par Deus, coitada vivo,
pois non ven meu amigo.
Pois non vem, que farei?
Meus cabelos, com sirgo⁴²
eu non vos liarei⁴³.

41 Azinhal Abelho, *Elogio da Província*, Braga, Livraria Cruz, 1958, p. 246.

42 Fita de seda;

43 Atarei;

Pois non ven de Castela,
non é vivo[o] – ai mesela!⁴⁴ – ,
ou mio-o detém el-rei.
Mias toucas de Estela,⁴⁵
eu non vos tragerei⁴⁶.

Pero m[e] eu leda semelho,⁴⁷
non me sei dar conselho;
amigas, que farei?
En vós, ai meu espelho,
eu non me veerei.

Estas dōas mui belas
el mi-as deu, ai donzelas:
non vo-las negarei.
Mias cintas das fivelas,
eu non vos cingereí.⁴⁸

O anel⁴⁹ do meu amigo
Perdi-o sô⁵⁰ lo verde pino⁵¹
e choro eu, bela!

O anel do meu amado
Perdi-o sô lo verde ramo
e choro eu, bela!

44 Infeliz;

45 Cidade navarra, famosa pelo seu comércio;

46 Trarei;

47 Pareço;

48 Apertarei.

49 O anel era uma oferta (dōa) feita pelo amigo à namorada;

50 Sob, debaixo de;

51 Pinheiro.

Perdi-o sô lo verde pino,
por en⁵² choro eu, dona virgo,⁵³
e choro eu, bela!

Perdi-o sô lo verde ramo,
por en choro eu, dona d'algo,⁵⁴
e choro eu, bela!⁵⁵

Mas, se sairmos da área cultural ibérica deparamos com idênticas trocas de prendas de amor.

Na Grécia, por exemplo, as maçãs e as fitas para os cabelos contavam entre as oferendas dilectas como penhores de afecto, e dos costumes de boda hispano-judaicos de Marrocos faz parte uma tradição bastante curiosa: na quinta-feira anterior ao banho ritual da noiva é costume o noivo mandar a casa dela diversas dádivas: frutos secos, velas, uma fita para o cabelo...

É, pois, indiscutível, a importância que a troca de prendas entre os namorados desempenha na história da literatura desde a cadência paralelística dos cantares medievos até aos dias de hoje.

E embora a primeira manifestação da literatura portuguesa e galega seja, regra geral, representada pela poesia trovadoresca, o certo é que a tradição oral teve um papel fundamental na divulgação das canções de gesta, dos romances de cavalaria e da própria poesia lírica, onde se radica a origem das quadras que aparecem bordadas nos lenços sobre que nos debruçamos.

Consideramos, todavia, indispensável abordar estas questões à luz do lirismo medieval (que floresceu e se expandiu de forma tentacular em Portugal e na Galiza, bem como em Castela, Leão e Aragão, de fins do século XII até meados do século XIV).

Daí que a poesia lírica destes espaços geográficos tenha uma dimensão peninsular, quando o galego-português era a língua literária de toda a Península Ibérica e fazia parte de uma civilização literária comum a Castela, Leão, Galiza e Portugal.

52 Por isso;

53 Mulher solteira, donzela;

54 Fidalga.

55 Pero Gonçalves de Portocarreiro, CBN - B 918 e CBN - B 920.

As cortes dos dois Afonsos (Afonso III de Portugal e Afonso X de Castela) foram ambas viveiros de poetas que utilizaram o galego-português, idioma por excelência do lirismo peninsular, para expressarem uma mundividência comum, sentimentos que se conjugam do mesmo modo, funcionando como elemento identificador e unificador dos povos.

A exegese dos nossos *Cancioneiros* medievais comprova a existência de uma língua literária unificadora e englobante, garante de inteligibilidade no momento da recepção. Como em nenhum outro período da nossa história literária, se revelou tão pertinente o epíteto de espaço linguístico partilhado.

A emergência do literário fundava-se, pois, no galego-português, levando A.J. Saraiva e Óscar Lopes a afirmar que “tudo se passa[va] como se houvesse na Idade Média uma só literatura românica peninsular”⁵⁶, o que facilmente se comprova pelo cotejo de duas quadras, em tudo semelhantes, uma em português, a outra em galego:

| | |
|---------------------------|--|
| Aqui tens meu coracao | Ehí tes o meu corazón, |
| As chaves para o abrir | Y as chaves par’o abrir, |
| Não tenho mais que te dar | Nin eu teño mais que darche, |
| Nem tu mais que me pedir | Nin tu mais que me pidir ⁵⁷ . |

Encontramo-nos, aqui, nos antípodas do elitismo recepcional da Provença, do culto absoluto do áulico em detrimento de uma colectivização do produto poético. Na Península, o lirismo poético era propriedade de (quase) todos.

Todavia, a língua, ontem como hoje, não se circunscreve a um sistema fechado. Revela-se, antes, um veículo privilegiado de transmissão axiológica e informacional, revelador da mentalidade, valores e crenças de um povo.

Creemos ser possível detectar no espaço peninsular medieval uma configuração mental comum. Daí a recorrência quase obsessiva de temas, permitindo filiar as produções líricas galego-portuguesas

56 António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1987, p. 48.

57 Cláudio Basto, «Bordados de Viana-do-Castelo», in *Portucale*, vol. IX, Porto, s. ed., 1936, p. 125.

num filão temático criador similar: o predomínio inequívoco da figura feminina, a prevalência representativa do microcosmos burguês e familiar, a convivência isotópica da vertente folclórica com a escalpelização psicológica, entre outros...

No binómio galego-português (que o próprio lexema composto parece indiciar) vêm alguns uma relação conflitual, onde pesos e influências relativas aspiram à hegemonia. Afirma Rodrigues Lapa que:

“fora de toda a preocupação nacionalística, as primeiras manifestações de arte trovadoresca e até os maiores trovadores, tirante D. Dinis, acusam o predomínio evidente do elemento galego sobre o elemento português, o que pode fazer supor que o foco irradiador da nova poesia esteve sobretudo na região Além-Minho.”⁵⁸

Seja como for, a língua dos trovadores galego-portugueses era indiscutivelmente um instrumento literário de forte unificação e, como toda a língua literária, estilizado e convencional. Foi, no entanto, este convencionalismo, esta aspiração de universalidade que garantiram a irradiação do idioma galego-português como veículo ímpar da poesia lírica da Península.

Poderemos, inclusive, afirmar que foi sob o signo da poesia que se refez toda a unidade linguística, quebrada pela invasão crescente e absorvente do castelhano; e poderemos supor ainda que esse substrato linguístico terá facilitado a hegemonia do novo instrumento lírico.

Poder-se-á, ainda, formular a hipótese – provável mas não comprovável – que a afirmação do galego-português como língua da poesia lírica peninsular impediu o desenvolvimento paralelo de uma poesia lírica em castelhano.

Imitação emuladora ou originalidade distintiva? Parece-nos estar perante uma falsa questão.

Em nenhuma literatura, como na Idade Média, os conceitos de tradição e movência se revelam chaves decifradoras de intertextualidades produtivas, de reescritas palimpsésticas do texto tomado como propriedade colectiva.

58 Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa*, Coimbra, Coimbra Editora, 1973, pp 104 – 105.

1.3. *O lenço de namorados:* escritura antenupcial

Ao longo dos tempos, a linguagem do amor foi recorrendo a diversas manifestações como forma de exteriorizar afectos e sentimentos. Ao desabrochar para o mundo afectivo, os jovens despertam – com toda a imaturidade e impulsividade características de quem se encontra no limiar da vida adulta – para os desejos, para as esperanças de uma vida inteira que só será plena de sentido se completada com a(o) companheira(o), astro à volta do qual sempre girarão astros mais pequenos.

Assumem, portanto, particular importância as lembranças que se trocam, símbolos de um bem querer, de um lirismo próprio de quem está apaixonado e sente a beatitude do amor na emanção de um romantismo primitivo, simultaneamente forte e frágil, sentimentos contraditórios próprios de quem está a encetar o percurso algo acidentado, nunca linear, das relações humanas.

Oferecem-se os mais diferentes objectos, caracterizados pela sua utilidade, e cuja escolha é fortemente condicionada pela personalidade de cada amante, pelos materiais de que dispõe para a sua confecção, pelas actividades a que se dedicam os apaixonados, mas também pelos hábitos de cada região.

Ela borda-lhe lenços, a bolsa para o relógio, a saca para o tabaco ou o farnel, a camisa que ele há-de usar no dia do casamento. Ele retribui estas dádivas, confeccionando-lhe peças decoradas relacionadas com os trabalhos que lhe estavam socialmente destinados, mas sempre em relação com o ciclo do linho ou da lã, ou com a ceifa: a caixa de costura, a espadela do linho, finamente decorada, os pesos dos teares, as rocas, os fusos, as lançadeiras, os sarilhos e as dobadoiras, os tamanhos... No entanto, um símbolo funciona como denominador comum a todos estes objectos: o coração, em realizações mais ou menos estilizadas, amiúde plenas de ingenuidade, mas sempre como forma de denunciar ou de exaltar o estado emotivo.

Na área geográfica que abarcaremos na nossa análise, é possível encontrar uma gramática do amor com algumas regras particulares, a manifestação e a assunção dos afectos assumem uma outra forma, pois fazem-se através da confecção e oferta de um simples (entenda-se este

adjectivo não para apoucar o valor do objecto, pois o período que medeia o início da confecção e a oferta é longo, mas como reconhecimento da singeleza) lenço de mão, pelo que ganharam especial destaque os lenços que, em tempos mais recentes, ganharam a designação de *lenços de namorados* ou *lenços de amor*.

Delimitaremos o nosso estudo aos distritos de Braga e de Viana do Castelo por aqui terem conhecido estes lenços uma maior adesão e uma maior divulgação. No entanto, podem encontrar-se nas regiões do Douro Litoral, Trás-os-Montes, Beira Alta, Estremadura, Alentejo e Açores. Neste arquipélago, deparámos com uma denominação assaz curiosa:

“lenço de linho, bordado a matiz, berrante de colorido, que é espoente máximo do Amor para os môços casadoiros da minha terra – o «*marôto*» – o lencinho que a «*esposada*»⁵⁹ borda, com requintes de cuidados e largos vôos de fantasia para oferecer ao seu «*mais-que-tudo*», e que êle ostenta, babando-se de gôso, no tumulto dos arraiais e das touradas, nas iluminações e nos bôdos dos «*impérios*» como troféu de vitória pela conquista dum coração, por tantos apetecido e desejado.”⁶⁰

E. Lapa Carneiro, referindo-se a este costume, assegura:

“Também se encontrava nos Açores, segundo refere um poeta e escritor açoriano⁶¹: «Ao esposo ausente mandava a namorada, logo que recebidas dele as primeiras novas da América, um lenço branco bordado a ponto de marca e de cruz: quatro quadras, corações, a coroa do Espírito Santo, a palavra Amor, chaves e outros motivos ornamentais tradicionais».”⁶²

59 A moça esposada é aquela que tem namorado.

60 Frederico Lopes Júnior, *Op. cit.*, p. 183.

61 Pedro Silveira

62 E. Lapa Carneiro, *Os lenços de mão bordados*, Barcelos, 1963, p. 10.

Mais adiante, sugere que se aprecie a similitude entre duas quadras, uma – a da esquerda – recolhida nos Açores, na Ilha Graciosa, e a da direita, no Minho:

| | |
|---------------------------|--------------------------------------|
| “Assim como neste lenço | Assim como neste lenço |
| Os fios unidos são, | Os fios unidos estão, |
| Assim é que se há-de unir | Assim esteja minha alma |
| O meu ao teu coração. | Unida ao teu coração.” ⁶³ |

Seja qual for o seu local de origem, um dado é certo: ao entrar na adolescência, a rapariga da aldeia começava a entressonhar o seu futuro, pensando em tudo aquilo que lhe seria necessário para constituir um lar, uma família, desejos que veria concretizados e alcançaria através do casamento, projecto último de uma vida começada a ser idealizada nos tempos idos dos devaneios da meninice. Inicia, então, a confecção do seu enxoval, tentando amealhar todo (o pouco) dinheiro que consegue para investir nesse seu objectivo definido e pragmático, comprando materiais, utensílios, pequenos objectos com que pretende adornar o seu futuro lar, projectado e concebido ao mais ínfimo pormenor.

De igual modo, concebe e principia também a feitura do seu traje domingueiro – de festa – tão bom, rico, vistoso e adornado quanto as suas posses o permitirem, susceptível de acertos e adaptações às inevitáveis transformações do corpo.

Queria-o assim, não apenas por uma vaidade narcísica, mas porque estava consciente de que estava a compor e a executar o único traje de que disporia para toda uma vida, com que participaria nas festas, nas romarias, nos casamentos e outros eventos festivos a que assistisse. Seria também o seu próprio vestido de noiva e, finalmente, a sua mortalha.

Não deixa de ser tão singular quanto macabra a circunstância de se confeccionar um traje com esta consciência: a de que será o companheiro de uma vida, com todas as agruras e prazeres que isso possa significar, para ser depois a indumentária *post-mortem*.

Alheando-se desta última função, a mulher minhota executava o seu traje que serviria também as suas próprias vaidades, exibindo os seus dotes, o seu gosto, o seu brio, os mesmos atributos que evidencia-

63 Idem, *ibidem*, p. 10.

ria no *lenço de namorados*. Este desejo encontra-se expresso em duas das quadras que constituem o nosso *corpus*:

Bai lenco da minha mao
Bai curre a freguesia
Bai dar emformacoes
Da minha sabedoria

Neste lenço quiz faser
Obras da minha habelidade
Para um dia dar de prenda
A quem tenho amisade

A designação destes lenços indicia desde logo a sua finalidade, justifica a sua existência, traduzindo os seus usos. Apesar de fazer parte do traje típico feminino, é necessário não supor que só para enfeite pessoal foram usados estes lenços: tinham uma outra função a desempenhar: a conquista do jovem pelo qual a moça se apaixonara. Ascendemos a uma outra dimensão: uma insuperável relação entre a arte popular e os afectos.

Ao chegar à idade das primeiras paixões, a moça começa a confeccionar um lenço – o *lenço de namorados* – com o qual pretende obsequiar o homem que o seu coração elegera como o companheiro ideal para uma vida a dois. Socorre-se do *marcador* ou *mapa* de ponto de cruz que tinha feito, em pequena, quando aprendera a bordar. A rapariga guiar-se-á, portanto, por estes marcadores ou por outros lenços que pedia emprestados e, por isso, a composição do seu lenço não há-de afastar-se significativamente da dos outros, pese embora a fantasia e o gosto próprios que possa deixar transparecer.

Quando a rapariga não possuía os dotes necessários à composição do lenço, ou lhe escasseava o tempo para esta tarefa, recorria ao serviço de bordadeiras locais (ou *marcadeiras*, designação que lhes advém do facto de possuírem alguns *marcadores* onde as clientes podiam seleccionar o tipo de lenço que pretendiam, os respectivos símbolos e todos os demais motivos ornamentais) – a quem encomendava o lenço – ou comprava-o já pronto no mercado.

Esta realidade remete-nos para a existência de uma pequena indústria caseira de “lenços de namorados” que eram comercializados

nas feiras e mercados locais, aspecto referido apenas pelos autores mais antigos.⁶⁴

Os lenços eram originalmente confeccionados com linho fino (um quadrado de aproximadamente 50 cm de lado), regra geral de produção caseira, razão pela qual dele dispunham muitos lares. Só tardiamente apareceram lenços bordados em cambraia de algodão branco (com bordado manual executado com fio também de algodão).

No limiar do século XX, o mercado é inundado por lenços produzidos industrialmente, lenços brancos com barras também em branco e cuja trama, resultante da maior espessura dos fios, facilitava o trabalho das bordadeiras, já que o linho caseiro não oferecia a regularidade de fio necessária ao efeito e acabamento pretendidos. Começam, então, a denominar-se “lenços de compra” – por serem comprados nos mercados – ou “lenços da tropa”, designação que, tanto quanto pudemos apurar, se encontra intimamente relacionada com a grande semelhança entre estes e os grandes lenços que nos quartéis eram dados aos militares.

Assim, é nestes quadrados de tecido que a rapariga vai gravar com a agulha os seus sentimentos. Mas, o apurado sentido estético que a alma feminina sempre revelou faz com que estes objectos, de utilidade aparentemente quotidiana ou banal, sejam guarnecidos com bainhas abertas, com entremeios em croché, ou com uma pequena renda, escolhidos ao sabor das suas aptidões, da sua própria personalidade.

Como referimos no ponto 1. deste capítulo, os lenços eram, tradicionalmente, bordados a *ponto de cruz*, quase sempre e originalmente nas cores vermelho e preto, denunciando uma maior sobriedade e um muito maior rigor na simetria das suas partes, na composição decorativa e mesmo na própria simbologia utilizada. Na sua origem estariam bordadeiras de classe social mais elevada, inclusive pelo tempo que podiam dedicar à sua confecção: o *ponto de cruz* implica um trabalho moroso e delicado, a contagem rigorosa dos fios da trama, sem a qual o resultado final seria seriamente comprometido.

Mais tarde, surgiu uma outra variante e que, em nossa opinião, é derivada do lenço bordado pelas meninas fidalgas. Este lenço utiliza pontos mais fáceis de bordar – o *ponto corrido*, o *ponto pé-de-flor*, o *ponto de cadeia* e o *ponto de canutilho* – de muito menor esmero, mas de muito

64 Cf., por exemplo, Sebastião Pessanha, «Lenços Marcados», in *Terra Portuguesa*, ano I, 1º vol., nº 4, Lisboa, 1916, p. 115.

mais rápida confecção, e que evidenciam características indubitavelmente mais populares, designadamente pela ausência de simetria, de rigor, pela explosão de cores a contrastar com a sobriedade do vermelho e preto dos que apenas utilizam o *ponto de cruz*.

As bordadeiras populares libertam-se do espartilho da cor e da simetria e criam composições decorativas e simbólicas mais próximas do seu mundo que expressam um modo de ser e de sentir bastante similares àqueles que é possível encontrar nas cantigas de amigo, produto medieval peninsular, também de índole popular.

Podemos, finalmente, concluir que a escolha do ponto a utilizar é marcada pelo ritmo casuístico das necessidades diárias e que pela quantidade e requinte de ornatos se distinguem os lenços executados por bordadeiras de aldeia daqueles que as meninas fidalgas aprendiam a bordar com as mestras dos conventos femininos, ocupação destinada a esconjurar os eventuais malefícios ou perigos do ócio e a impedir que almas pias e castas pudessem dedicar-se a labores de menor sublimação.

Os lenços não perderam, no entanto, a sua expresividade, a grande carga afectiva que sempre transportaram e traduziram. Não obstante o ponto utilizado ou a explosiva policromia, uma ideia se nos apresenta como fundamental: ao bordá-lo, a jovem está a franquear a sua alma, a dar largas aos sentimentos mais íntimos, escrevendo palavras sentidas que traduzem os seus estados de alma, confessando os seus sentimentos, bordando o seu próprio estado anímico. Gravada a linha fica a escrita, leitura de gestos, de modalidades sensoriais, de confidências, de palavras muitas vezes não ditas mas sonhadas...

São protestos de amor, de esperança, de saudade amordaçada, de dúvida e de ciúme, testemunhos de bem-querer de uma vida a outra vida, estímulo estático, prenda delicada em negócios de amor, com a virtude de expressar cordialmente, ainda que na maior parte dos casos com palavras alheias, os sentimentos mais íntimos, aqueles que fazem estremecer de emoção os jovens no limiar da vida afectiva.

Alguns lenços exibem nomes, outros as iniciais dos seus proprietários ou destinatários. Em alguns deles, é de igual modo possível encontrar a data da sua confecção. Mas os *lenços de namorados* merecem-nos particular destaque pelos textos que neles foram bordados, na maior parte dos casos sob a forma de quadras em redondilha maior, com versos rimados, com atropelos gramaticais e/ou ortográficos.

A acompanhar as palavras – quadras de gosto popular geralmente pedidas emprestadas a qualquer *Cancioneiro* – aparecem motivos e símbolos que sublinham o que as palavras afiançam, ilustram os desejos da bordadeira – ou da jovem que, destituída de talento ou engenho para a arte de bordar encomendava o lenço a uma artesã – desenham cada um dos seus sonhos. Emergem, entanto, ramos, flores, “silvas”, corações, chaves, passarinhos, igrejas, tudo aquilo que se lhe afigurasse adequado ao seu propósito. Regra geral, todos estes símbolos remetem para uma ideia de fidelidade, para o desejo de um enlace matrimonial, sacramentado na igreja. No capítulo IV teremos oportunidade de uma análise detalhada, de um olhar mais demorado sobre esta questão.

Este lenço – apaixonada declaração de amor – era confeccionado ao serão, à débil luz da candeia de azeite, de modestos candeieiros de petróleo, ou ao sol dos montados, durante semanas e até meses – tempos datáveis do quotidiano – , e era fiel depositário das esperanças da dona das mãos que bordavam. Concluída com esmero a sua produção, era chegada a oportunidade de o oferecer ao seu “namorado” – ou, numa designação dilecta das gentes do Minho, *conversado*.

Este, ao usá-lo ostensivamente, ao pescoço, como guarnição do seu próprio casaco domingueiro, preso na aba do chapéu ou até mesmo atado na ponta do pau que, por costume, trazia consigo, assumia uma relação com a rapariga, confessava-se publicamente comprometido, afastando assim os olhares traiçoeiros que lhe podiam lançar outras jovens em si interessadas ou despeitadas pelos brios que o mimo por ele ostentado traduzia.

É neste uso particular que se radica a razão de atribuirmos à literatura popular uma nova e inusitada função: a de considerarmos estes lenços uma verdadeira escritura antenupcial. Esta designação é aquela que se nos afigura como a que melhor ilustra a função do objecto através do qual duas pessoas assumem publicamente uma relação, comprometendo-se perante todos a cumprir e observar valores intemporais como a fidelidade e a honra, a promessa mútua de casamento, tornadas públicas pelo seu uso ostensivo, como adorno da jaqueta masculina, dobrado em diagonal sobre a gola de veludo, de ponta caída para as costas.

Jorei ao ceu de te amar
Por outro amor não ter
Já fez escritura sagrada
De te amar até morrer

O Amor que te consagro
Mais forte não pode ser
Ninguem te ama como eu
Soute firme até morrer.

Tendo como basilares estes valores, a literatura popular ganha contornos de uma outra dimensão, substitui os documentos oficiais ao apresentar-se, ela própria, neste caso concreto, como um verdadeiro documento. No domínio da oralidade e do gesto não se faz sentir a necessidade de outra prova a atestar os sentimentos que não um simples lenço de mão. O tabelião será a moça apaixonada, a escritura/documento, o próprio objecto, e testemunhas todos quantos virem o rapaz usando ao pescoço não um lenço, mas uma verdadeira declaração de amor, um documento que ratifica a relação entre os dois amantes, doravante noivos.

Este era o primeiro penhor de afecto da rapariga pelo rapaz com quem namorava (o lenço seria, a maior parte das vezes entregue quando o namoro já ia adiantado e o amor parecia firme, sancionando promessas feitas, juras de amor eterno): aquela que o oferecia professava o seu amor; aquele que o recebia, usando-o depois como atavio, exultava com o facto de ser amado, exhibia-o como um troféu:

Este lencinho bem bonito
Foi prenda do meu amor
Para eu levar na mao
Se domingo a missa for.

Para além de os poderem trazer como atrás foi referido, havia outras situações em que os rapazes ostentavam a prenda da sua amada. Em dias de festa, se pegassem ao andor, o lenço era colocado sobre o ombro em que aquele assentava; se lhes cabia uma vara do pálio, ia nas mãos.

De qualquer modo, se a Fortuna ou a realidade revelavam haver pouca firmeza nos sentimentos, se o mancebo cedia aos encantos de uma outra qualquer rapariga, desmoronava-se o sonho romântico da jovem preterida, o lenço teria de ser devolvido juntamente com todas as outras prendas trocadas pelos amantes: as fotografias “à-la-minuta”, as flores secas atadas com fitilhos, as cartas ou postais porventura trocados. Em muitos casos, porém, estamos em crer, pouco tempo depois, a rapariga procurava novo destinatário para o lenço. Entramos assim no domínio dos “jogos de amor”, numa atitude mais fruto do fingimento intelectual do que da verdadeira expressão da afectividade, do mundo sentimental.

Há, desse modo, algo de místico a envolver a poética dos acasos. Em busca de um sonho alquímico, o lenço funciona como um amuleto, pelo que, para evitar o rompimento dos laços afectivos, a perda da reciprocidade amorosa, algumas jovens bordavam a estrela de Salomão⁶⁵, acreditando, ingénua e supersticiosamente, que esse símbolo as protegeria da investida de eventuais rivais e que não permitiria que o seu amado se sentisse atraído ou interessado em outra mulher.

Quando os rapazes que já tinham namorada, por simples brincadeira ou troca de palavras, furtavam os lenços de outras raparigas, simulando uma ligação amorosa, davam origem a desavenças – de seriedade e profundidade relativas – entre as namoradas (ciumentas e despeitadas) e aquelas a quem o lenço tinha sido roubado.

Pelo que nos foi dado conhecer em contactos com algumas informadoras mais idosas, os lenços terão sido, também, já no início do século passado, uma forma espontânea e natural de os jovens encetarem relações de cordialidade, de amizade, ou de amor. Este ritual iniciático implicava que se ultrapassasse a sua função de declaração amorosa.

As raparigas, em dias de festa, de romaria, traziam os lenços presos no cós da saia ou no bolso do avental do seu traje domingueiro, com as pontas pendentes, funcionando como pólo atractivo e metonímico das suas possuidoras. Os rapazes, pelo menos os mais atrevidos e espirituosos, roubavam-nos. Se os não devolvessem (o que podia acontecer, por vezes), as antigas proprietárias não ficavam desoladas com a perda, apressando-se a bordar um substituto.

65 A abordagem a este e a todos os outros símbolos far-se-á no Capítulo IV, pelo que não é pertinente analisá-lo neste momento.

Os lenços eram, neste contexto, e independentemente do objectivo que norteava o furto (simulado ou real), uma estratégia, um jogo, uma brincadeira, uma forma de interacção entre os mancebos e as donzelas.

Neste hábito reside, em nossa opinião, a explicação para a existência de lenços similares, quer a nível de bordado, quer a nível das quadras com que eram adornados, pois alguns terão sido executados pela mesma jovem, de forma a que sempre pudesse exhibir um lenço.

Foi-nos também possível deparar com uma outra designação: *lenços de pedido*. Julgávamos, a um primeiro olhar, estar em presença de um lenço expressamente confeccionado para ser oferecido no dia do noivado, quando a jovem fosse pedida em casamento.

Tal hipótese, apesar de plausível, encontra-se nos antípodas da razão que subjaz à utilização deste nome.

De facto, ao longo do nosso estudo pudemos aperceber-nos de que em algumas freguesias do concelho de Viana do Castelo, quando uma jovem era nomeada *mordoma*⁶⁶, o namorado encomendava um lenço com bordados delicados, juras de amor e fidelidade para oferecer à sua amada no dia da festa, revelando o orgulho que lhe causava a nomeação da jovem e o que demonstra de igual modo a importância atribuída às romarias em que uma mentalidade profundamente religiosa se evidencia.

Sou afavel sou sensível
Sou amante sei de quem
Serei mais se for possível
Pois só teu serei meu bem

Recebe prenda adorada
Com amor e alegria
Que te envia o teu amante
Neste tão lenbrado dia.

A *mordoma*, envaidecida por possuir prenda tão delicada, usá-la-ia para segurar a votiva vela enfeitada com que desfilaria na procissão, guardando depois a oferta do namorado, pois apenas vol-

66 O mordomo é um indivíduo que toma parte na direcção de uma festa religiosa, concorrendo com parte ou com o total da despesa.

taria a ostentá-la no dia do seu casamento, para segurar o ramo de noiva.

Em algumas localidades, por altura de festas religiosas importantes, era necessário que o mordomo pedisse muitos lenços. Decorre desta particularidade a nomeação de *lenços de pedido* ou de *lenços de empenho*:

“Em várias aldeias do nordeste da província é, também, ainda de uso que os homens pegadores dos andores processionais coloquem as varas sobre lenços destes, postos ajeitos nos ombros. Há, por isso, o costume de, para tais funções, mães ou «mordomas» pedirem, por empréstimo, dezenas destes lenços, em freguesias distantes, responsabilizando-se pela sua conservação e devolução às suas donas, que se sentem muito honradas com tão frequente procura dos seus lenços. Pedidos, assim, de mão em mão, de terra em terra, nasceu a razão do nome mais corrente por que são designados: – «lenços de pedidos».”⁶⁷

Paralelamente aos lenços que constituem objecto do nosso trabalho, apareceram na nossa investigação outros que mereceram a nossa atenção, apesar de não constituírem parte integrante da nossa pesquisa. São os chamados *lenços de casamento*.

Estes são lenços com geralmente um metro quadrado, bordados a branco, em linho ou algodão, que a noiva levava na cabeça no dia do casamento e que terão depois sido modernamente substituídos pelo véu de tule. Os lenços de casamento são bordados a ponto de cruz junto às extremidades. Por vezes, têm a singularidade de só dois dos seus lados serem bordados, uma vez que o lenço vai ser usado dobrado, ficando, por isso, dois lados ocultos.

Pelo que pudemos apurar, estes lenços terão sido criados a partir dos *lenços de namorados*. Estes marcariam a fase do namoro, da assunção do compromisso, aqueles eram usados no dia em que a união era sacramentada, pelo que também apresentam cupidinosos versos:

67 J.C. Mota Leite, «Lenços de namorados ou lenços de pedidos», in *O Distrito de Braga: boletim cultural de etnografia e história*, vol. III, Braga, 1965, p. 264.

Logo assim qoe tebi
Logo fis tensão amarte
Na morte morrer contigo
Na bida nunca deixarte

Adeus iardin de flores
Adeus anor perfeito
Maria do A... nto
Quando eu te procura
Seja dentro em meu peito.

Neste lenço se ofereçe
Um sinsero coração
A muntos q se oferece
Mas sinceros poucos são.

Este amor ade acabar
Quando esta pomba boari.

1.4. A glorificação de um produto popular

“O popular não pode ser pensado e existir sem o discurso que o designa.”⁶⁸

O interesse pelas manifestações populares, a demanda do genuinamente popular são, num primeiro momento, legados do movimento romântico, positivista e evolucionista, época em que se encarava o povo como guardião da memória e da tradição, uma entidade imutável, uma vez que se mantinha fiel aos seus valores, à sua própria identidade. Este período histórico encontra fortes ressonâncias afectivas entre as populações e constituiu uma forma de vinculação identitária.

Mas se os românticos pretendem afirmar que se encontram na presença de uma atmosfera e de um mundo inviolados pelo Tempo,

68 Joaquim Pais de Brito, «No tempo da descoberta de um escultor», in *Onde mora o Franflim? Um escultor do acaso*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia, 1996, p. 14.

acreditamos que esta ideia de perenidade, este ideal de pureza são utópicos e anacrônicos. Há transformações que implicam mudanças profundas, a transmissão de saberes e de tradições não é isenta da erosão temporal.

Paradoxalmente, embora a ideia de cultura e tradição tenda a ser entendida como uma súpula de fragmentos do passado, vão ser as elites que mantêm este interesse, que chamam a si a responsabilidade de (re)descobrir e divulgar a arte popular que, desta forma, vai ser sustentada por uma forte carga de erudição, evidenciando uma grande fluidez de fronteiras entre o local e o nacional.

Eduardo Lourenço, por exemplo, enfatiza a “preocupação obsessiva”⁶⁹ com a questão da identidade nacional portuguesa. É em torno deste conceito que se estrutura a vida cultural portuguesa ao longo do século XIX e quase todo o século seguinte, obsessão que, ainda segundo o mesmo autor, resulta de um contínuo “sentimento de fragilidade ôntica”⁷⁰, no qual também não será de todo adivinhar os ecos de um sentimento muito português, a saudade.

Teixeira de Pascoaes – poeta, escritor, ensaísta – líder de um movimento literário conhecido por *saudosismo* irá, inclusive, propor a saudade como tema estruturador central do carácter nacional português, como a característica fundamental, quase uma herança genética, de que todo o português comunga e da qual se deve orgulhar.

Detenhamo-nos um pouco sobre esses conceitos algo nebulosos de povo e popular. Importa considerá-los sempre como exógenos ou deve enfatizar-se a sua importância face ao seu poder assimilador, transformador de comportamentos facilmente padronizáveis? Que traços são fundamentais para a caracterização do intrinsecamente popular?

Quando se fala em cultura popular, por exemplo, remete-se invariavelmente para a classificação prevalecente da idealização de uma tradição camponesa que se opõe à civilidade como se, nas cidades, fosse impossível encontrar manifestações culturais de índole popular, dado o forte peso representado pela ruralidade no viver e no pensar, celebrado nas excelências e nos valores da “grei agrária” tradicional.

69 Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1978, p. 89.

70 *Idem, ibidem*, p. 92.

A cultura popular foi tradicionalmente encarada como um universo formado quase exclusivamente pela literatura e pelas tradições populares. A literatura popular compreendia três géneros maiores: o cancionero, o romanceiro e os contos. Omitiam-se ou ignoravam-se quase todas as outras manifestações literárias ou de carácter tangencialmente literário, nomeadamente os ensalmos, as lengalengas e as adivinhas. Por este motivo, podemos aferir o grau de dificuldade com que se deparam os investigadores quando pretendem distinguir o que é popular daquilo que é apenas popularizante.

Augusto Santos Silva defende que, ao falarmos em cultura popular, falaremos, essencialmente:

“desses universos de sentido, padrões de conduta, práticas e obras propriamente culturais, intrinsecamente associados à condição e à acção da multiplicidade de actores, individuais e grupais, presentes num certo espaço-tempo social.”⁷¹

Se comungamos inteiramente desta visão de cultura popular, independentemente do tipo de manifestação ou realização de que se possa revestir, não é menos relevante esclarecermos o conceito, tão amplo quanto polémico, de cultura. Cultura será para nós, perfilhando a notável definição de Geertz,

“um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem o seu conhecimento e as suas actividades em relação à vida.”⁷²

Ou, então, na perspectiva de Max Weber que consideramos fundamental, de uma pertinência inquestionável:

71 Augusto Santos Silva, *Tempos Cruzados: um estudo interpretativo da cultura popular*, Porto, Edições Afrontamento, 1994, p. 119.

72 Clifford Geertz, *A interpretação das culturas*, Rio de Janeiro, Zahar, 1978, p. 103.

«A ‘cultura’ é o segmento finito de entre a infinitude sem sentido do devir do mundo, segmento a que os *seres humanos* conferem alguma significação [...]. A pressuposição transcendental de toda a *ciência cultural* não repousa sobre a nossa opinião acerca do valor de uma certa cultura ou da ‘cultura’, em geral, mas sim no facto de sermos *seres culturais* dotados da capacidade e da vontade de tomar uma atitude deliberada perante o mundo e de lhe atribuir significação.”⁷³

Após o primeiro e elementar olhar de apaixonado interesse (a que importa aduzir a inegável falta de cientificidade, de rigor sistémico) sobre a arte popular que o Romantismo representou, importa debruçarmo-nos sobre uma segunda fase em que tal fenómeno assumiu novamente um papel de evidência, constituindo um movimento de grande notoriedade para o nosso estudo.

Acreditamos que para o renascer de todo o interesse pelas manifestações populares não nos podemos alhear do apreciável e influente papel desempenhado pelo Estado Novo que desenvolve, a partir dos anos 30-40 do século XX, os fulgores de um ciclo folclorista, com um fôlego ainda maior que o do seu predecessor, no século anterior.

Durante os anos do regime salazarista, a arte popular, as manifestações de cariz etnográfico, conheceram um forte impulso que irá marcar de forma decisiva e enérgica a vida cultural portuguesa. Na opinião de João Leal, este período histórico deve ser encarado como “um período organizado em torno de uma guerra cultural acerca da natureza do vínculo entre cultura popular e identidade nacional”.⁷⁴

Assistimos, portanto, no início do século passado – no limiar dos anos 30 – a um movimento folclorístico nacional, particularmente intenso na região do Alto Minho, cuja configuração veio a conhecer o seu apogeu duas décadas mais tarde e cujo valor heurístico radica na sua fonte de origem.

73 Max Weber, citado por Augusto Santos Silva, *Op. cit.*, p. 19.

74 João Leal, *Etnografias Portuguesas (1870 – 1970)*, *Cultura Popular e Identidade Nacional*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, p. 19.

Em 1933 é criado, pelo governo de António Oliveira Salazar, o *Secretariado de Propaganda Nacional* – SPN – com a incumbência de fornecer uma imagem politicamente eficaz, forte e coerente do regime, alicerçada nos valores da tradição, imagem que deveria ser defendida e difundida quer no seio do próprio país como no exterior das fronteiras nacionais, procurando recuperar a própria dimensão portuguesa enquanto simultaneamente disseminava o conceito de uma nação ordeira, “orgulhosamente só”.

O grande protagonista do SPN será António Ferro e a ele se ficará a dever, em grande parte, o período áureo que a arte tradicional vai conhecer durante décadas:

“António Ferro, misto de criador e empreendedor, tomou a incumbência com paixão. Sabia, como Fernando Pessoa, que um povo, um indivíduo que pensa sistematicamente mal de si próprio acaba por transformar-se naquilo que pensa. Era preciso, acreditava, fazer pensar o contrário.

«Ambiciono edificar um Portugal desempoeirado, um Portugal de alma antiga e de sensibilidade nova», exclama. Para isso, «não posso discriminar nem abandonar os criadores. A arte viva presta-se mais à divulgação das coisas do que a morta», sublinha. «Para conhecer um povo é preciso conhecer a sua literatura, o seu teatro, o seu cinema, as suas artes plásticas, etc., isto é, é preciso ir ao teatro, ao cinema, às exposições, é preciso, sobretudo, comprar livros. Gastar dinheiro na cultura é ganhar dinheiro porque é enriquecer a Nação. A literatura e a arte são os cartões de visita dos povos que desejem ter um nome».”⁷⁵

Com efeito, ninguém como António Ferro soube tornar vinculativa a ideia de que era necessário inventariar o património cultural, de modo a que a sua preservação e divulgação não constituíssem apenas uma utopia de alguns etnógrafos e antropólogos que se vinham dedicando – sem uma sustentação teórica ou científica – ao estudo do fenómeno. Esta ideia ganha uma outra extensão nas palavras de João Leal:

75 Fernando Dacosta, *Máscaras de Salazar*, Lisboa, Editorial Notícias, p.147.

“De facto, as «etnografias portuguesas», no seu itinerário entre 1870 e 1970, podem ser vistas como parte integrante de um processo que, recorrendo à terminologia proposta por Benedict Anderson (1991 [1983]), visa a construção de Portugal como uma «comunidade imaginada». Por intermédio das suas contribuições, os etnógrafos, antropólogos e outros eruditos comprometidos com o estudo do popular colaboraram num empreendimento mais vasto de constituição do laço nacional em laço imaginário susceptível de tornar os habitantes de Portugal portugueses.”⁷⁶

Para a consecução desta “comunidade imaginada”, neste fervor da defesa da memória e da tradição, a retórica nacionalista começa a integrar práticas e discursos etnográficos para que fosse inquestionável o interesse do governo pelas tradições seculares, pelo próprio povo que se sentia estranhamente envolvido e seduzido.

Já em 1929, Oliveira Salazar pretendia exaltar e alicerçar “o sentimento profundo da realidade objectiva da Nação Portuguesa”⁷⁷, numa atitude que visava, fundamentalmente, “despertar sentimentos de elevado Nacionalismo e apaixonada ambição de grandeza Pátria e fé nos seus destinos”⁷⁸.

O próprio discurso oficial do salazarismo, marcadamente hiperbólico e assaz barroco, tendo por objectivo defender os valores preconizados pelo regime, deseja preservar, divulgar e disseminar um conjunto de valores espirituais que assegurem a coesão da comunidade, designadamente a resignação, o conformismo e a obediência, enquanto a impedem de actos ou ideais considerados pelo regime como perturbadores, subversivos.

Escudando-se no desejo de uma sociedade pacífica, ordeira e ordenada – o que não significa reflexiva ou informada, bem pelo contrário, dada a diminuta escolaridade – a ditadura reprime toda e qual-

76 João Leal, *Op. cit.*, p. 16.

77 Oliveira Salazar, *Discursos (1929 – 1934)*, vol. I, Coimbra, Coimbra Editora, 1961, p. 61.

78 S.A., *Cartilha da União Nacional. Doutrina Nacionalista (Publicação Aprovada pelo Doutor Salazar)*, Lisboa, s. ed., 1935, p. 3.

quer demonstraco artística que não seja um hino exaltatrio da Pátria ou do Regime. Todas as manifestações culturais eram condicionadas, espartilhadas por um poder de injunção através de mecanismos repressores, filtros do regime, que coarctavam a sociedade e impediam a liberdade de expressão: a PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) e a Censura. Estes dois órgãos do regime impregnavam a mentalidade geral, controlando-a e dominando-a, e constituíam a grande âncora invisível em que se aliceravam e de que dependiam a estabilidade e a longevidade do Estado Novo.

A Censura, por exemplo, tinha a seu cargo a fiscalização, a análise de toda e qualquer manifestação tornada pública, desde a imprensa à literatura e às artes plásticas, passando pela música – o nacional canonetismo – de modo a assegurar que todas as manifestações culturais que viessem a público se guiassem por um critério único e consensual, o do “interesse nacional”, sem molestarem, como  óbvio, o interesse dos governantes.

Durante o Estado Novo, enceta-se um ciclo de emblematizao e encarecimento do fenómeno cultural popular; rejeita-se a inovação para se defender uma visão estética, um discurso cristalizado, defensor da “tradição” já que o passado funcionaria, pela acção de disciplinação e normativização, como factor nivelador da estrutura social enquanto, simultaneamente, permitia a estabilidade estribada nos hábitos ancestrais que ninguém jamais ousava questionar, uma vez que tinham ganho, pela e com a idade, uma aura de paradigmas, de verdades insofismveis.

A identidade nacional estender-se-ia então desde o passado mais remoto até à contemporaneidade, baseada naquilo que poderemos designar por memória histórica portuguesa: enaltecem-se os feitos gloriosos do passado para que os mesmos possam servir de modelo, de exemplo a seguir, celebrados em uníssono na “grande festa da família”.

As épocas pretéritas eram, então, uma forma de perpetuar a tradição e de lançar o repto às gerações da época para que fossem capazes de construir algo semelhante de modo a que as obras e os ideais produzidos sob a égide do Estado Novo pudessem igualar os melhores lances, os períodos mais profícuos e áureos do passado, insuflados por um novo canto pico “para que Portugal navegue sempre na bonança”⁷⁹.

79 Como pode ler-se num cartaz da União Nacional para as primeiras eleições para a Assembleia Nacional, realizadas a 16 de Dezembro de 1934.

Por isso, importa mobilizar todos os portugueses na defesa do património espiritual e cultural herdado para serem dignos da herança que lhes havia sido legada pelos seus “egrégios avós” como pode ouvir-se em *A Portuguesa*, a letra do hino nacional, da autoria de Henrique Lopes de Mendonça.

Embora não seja mensurável o resultado social desta política, estamos claramente em presença de um discurso absurdamente demagógico, ideológico, hipocritamente conservador e idealista sobre o mundo rural e a vida camponesa, definindo as grandes linhas do regime para a cultura e para as artes, mas que funcionava também como uma forma de controlo social, de verificação do decoro, da ordem social, afastando o espectro da sublevação ou do questionamento da política e do discurso oficiais:

“A pena gongórica de António Ferro encarrega-se de transformar a família camponesa, o trabalho rural, a «casa portuguesa» e esse mundo de aldeias pobres, mas onde «há sempre uma côdea ou um caldo», no esteio e no símbolo da harmonia social, das virtudes pátrias e da estabilidade do regime. E a cantata do Portugal rural espriava-se em rasgos de bucolismo idílico, celebrando esse país na Europa «onde certos lares são como presépios, onde a terra chega a parecer, em certas manhãs diáfanas, um arrabalde do céu, onde não há febres nem ambições doentias».”⁸⁰

Encontramos, nesta passagem, os aspectos mais largamente disseminados e garantidos pelo regime salazarista: a “côdea” ou o “caldo”, alimentos dos “pobres, mas honrados e felizes”, e a idealização de uma pátria que nada tem de idílico, pois é, na realidade, castradora, persecutória, claustrofóbica. E “não há febres nem ambições doentias” porque não há sequer o direito a desejá-las, à liberdade de expressão. Todos são obrigados a viver com os acanhados horizontes, olhares e ambições rentes ao chão; a ninguém é reconhecido o direito de questionar este “arrabalde do céu”, muito menos a designá-lo ou encará-lo como arremedo triste do inferno.

80 Fernando Rosas, *História de Portugal*, vol. VII, Lisboa, Editorial Estampa, p. 53.

O Estado aspira a formar e a regenerar os espíritos de acordo com os seus paradigmas ideológicos disciplinadores e responsáveis pela manutenção de uma certa coerência e coesão, espelhadas em cada gesto público, resultado da encenação de uma pedagogia de inculcação ideológica. Entrámos, pela mão de Salazar e seus íntimos colaboradores, num outro domínio de governação que encara o papel do Estado como um espectáculo político-cultural.

Portanto, tudo o que é exaltado e prescrito pelo Estado Novo deve ser entendido e interpretado à luz da conotação com o tradicionalismo, seu princípio basilar. Esta doutrina foi defendida em nome e ao serviço de valores em que hoje a maioria dos portugueses não se revê, pois têm uma certa ressonância negativa: a defesa da tradição significava também uma impermeabilidade ao progresso e à abertura a outras realidades.

Pretendia-se distrair o povo levando-o a olhar para o seu passado, de modo a enaltecê-lo e a querer perpetuá-lo, pois, desse modo, poucas seriam as vozes discordantes, poucos os que ousariam sonhar uma outra forma de transmitir valores, ainda que alicerçados na tradição.

Por essa razão, a instrução era limitada, na sua maioria, à escola primária (“só existe o que se sabe que existe” e “a aparência vale pela realidade”) e havia fortes condicionalismos e entraves a todas as manifestações que pudessem fazer perigar a coesão do “rebanho”. É nesse contexto que importa enquadrar a existência de livros proibidos e a impossibilidade de acesso a publicações estrangeiras, uma realidade apenas para uma elite bastante reduzida e pouco ou nada representativa, sobretudo se tivermos em consideração que os seus membros são coniventes ou, pelo menos, testemunhas silenciosas do regime.

Com tudo isto, o povo analfabeto participa, ainda que de forma inconsciente, na construção de um fosso entre a realidade e a imagem que se pretende transmitir de Portugal, e mesmo entre a província e a capital.

“Durante o regime de Salazar, a independência e a identidade remeteram em unísono para o isolamento, que será alimentado pela rusticidade da população camponesa, livre das aviltantes marcas do progresso e da abundância.”⁸¹

81 Jorge Ramos do Ó, *Os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito”, 1933 –1949*, Lisboa, Editorial Estampa, 1999, p. 67.

Glorifica-se o passado de modo a mantê-lo vivo na memória colectiva o que permitirá solidificar o sentimento nacional, já que durante o período histórico do salazarismo “começaram a ser dominados por uma imagética que actualizava, refabricando e redimensionando, acontecimentos, objectos e personagens do passado”.⁸²

O Estado Novo tentou, não obstante o seu grau de radicalização, através de diversas iniciativas, recuperar e recriar as tradições submersas, conferindo grande relevo ao popular que poderia, inclusive, inspirar o que era produzido na época. Entre as iniciativas de maior fôlego conta-se a primeira *Exposição de Arte Popular Portuguesa* cuja apresentação, em Portugal, data de 1936:

“Lembramos que é o organismo dirigido por Ferro que fica encarregue das representações da “etnografia da metrópole”, presentes na célebre Exposição do Mundo Português de 1940, cerimónia de exaltação da “nação” e do regime. O Centro Regional, nome dado a tal sector da exposição, tinha entretanto origem num conjunto de mostras de arte popular portuguesa que o Secretariado vinha promovendo desde meados dos anos 30. É o caso da Exposição de Arte Popular Portuguesa enviada a Genebra em 1935, depois ampliada e apresentada em Lisboa, em 1936, bem como da mostra efectuada no pavilhão português da Exposição Internacional de Paris de 1937, repetida, em 1939, na Feira Mundial de Nova Iorque e na Exposição de São Francisco.”⁸³

Na década seguinte muitas outras se realizaram, de que citaremos as que considerámos de maior vulto e evidência: *Exposição de Colchas de Noivado. Bordados de Castelo Branco* (1942), *Exposição da Aldeia de Monsanto* (1942), *Exposição de Tapetes de Arraiolos: Cópia de Modelos Antigos* (1943 e 1946), *Exposição do Trajo Regional de Viana do Castelo e de*

82 *Idem, ibidem*, p. 167.

83 Vera Marques Alves, «Os Etnógrafos Locais e o Secretariado da Propaganda Nacional. Um Estudo de Caso.», in *Etnográfica – Revista do Centro de Estudos de Antropologia Social*, vol. I, nº2, Lisboa, Celta, 1997, p. 238.

Indústrias Caseiras Complementares: Tecelagem, Bordados, Rendas de Bilros (1945) e *Exposição de Presépios* (1947).

A arte popular ganha nova vida, insuflada pela demanda da verdadeira “alma lusitana”. E serão as elites a fazer com que o povo descubra, estime e desenvolva a sua arte, a sua cultura, numa ambição desmedida de retorno às origens. Multiplicam-se, assim, as diferentes manifestações etnográficas e folclóricas para cuja divulgação em muito terão contribuído os diferentes concursos: de *Monografias Regionais*, da *Aldeia Mais Portuguesa de Portugal*, de *Ranchos Folclóricos*, de *Arte Dramática* e de *Sociedade Recreativa*.

Todos estes eventos pretendiam apurar “o que de melhor existisse” para depois divulgarem e promoverem as características etnográficas, culturais e artísticas populares, sempre embebidas no espírito nacionalista, envoltas num discurso patriótico. Celebra-se aquilo que é tradicional e tipicamente português para que o orgulho pátrio sinta, inclusive, alguma repugnância por tudo o que lhe chega do estrangeiro.

Estarão nesse caso os *lenços de namorados* por duas razões fundamentais. A primeira razão prende-se com o facto de constituírem parte integrante do traje típico minhoto, estremado como o expoente máximo do traje típico nacional, representado e ilustrado de forma exaustiva em muitas publicações, inclusive as propagandísticas. O traje à minhota – sem dúvida, um dos mais decorativos e pitorescos do país – foi transformado num dos ícones da cultura popular com maior projecção e visibilidade a nível local e nacional, de tal modo representado que depressa se ancorou no património etnográfico português.

A segunda – e não menos importante razão – relaciona-se com a elevação do trabalho feminino: na sua confecção pode adivinhar-se o trabalho prendado das mulheres portuguesas, enaltecidas e apresentadas como a materialização da verdadeira “fada do lar”, o arquétipo doméstico da obediência e da subalternidade, que ocupa os seus tempos livres no labor da agulha, capaz de embelezar com a sua mestria até as peças de uso mais quotidiano, tarefa erguida até em imagem de marca de um Portugal tradicional, trabalhador, sereno e feliz.

Intimamente relacionada com a “política de espírito” (designação inspirada no poeta Paul Valéry) do Estado Novo, dominado pelos propósitos de esteticização da cultura popular, surge, em 1937, a *Obra das Mães pela Educação Nacional – O.M.E.N.*, organização privada com o apoio do Ministério da Educação e cujo objectivo fundamental visava

estimular e dirigir a habilitação das mães para a educação familiar, potenciando uma formação às moças dos meios rurais onde a O.M.E.N. tinha uma das suas áreas de actuação prioritária. Para além destas, incluídas nas preocupações *altruístas* da O.M.E.N., encontravam-se as raparigas dos meios urbanos que por qualquer razão tivessem abandonado a escola que lhes permitia adquirir todas as noções e prendas consideradas essenciais para uma futura boa dona-de-casa, quando a mulher tivesse de administrar e cuidar de um lar.

A *Obra das Mães* desenvolvia a sua actividade em três domínios específicos, embora interdependentes: a acção educativa, a familiar e a social. Neste seu último objectivo, ministrar-se-ia uma formação vocacionada para o lar, para a família e para a sociedade, sempre sedimentada em pseudovalores como o estafado e epocalmente desajustado arquétipo da “fada do lar”.

Em 1948, integrado neste projecto, surge o *Centro Regional de Formação Familiar de Vila Verde*, por acção de Susana Lagrifa, grande impulsionadora desta obra. Maria do Céu Vilhena da Cunha passou a dirigir o Centro, tarefa que desempenhou ao longo de décadas e onde deixou a sua marca indelével.

Foi aqui, neste *Centro de Vila Verde*, que se encetaram as primeiras pesquisas e recolha dos *lenços de namorados* até finais da década de 70 do século passado, data em que a *Obra das Mães*, à semelhança de muitas outras realizações desta índole criadas sob o patrocínio do Estado Novo, foi extinta. Virá, no entanto, a renascer anos mais tarde.

De um modo geral, quase todos os aspectos da vida social são encarados como passíveis de se assumirem como manifestações de cultura. Daí, Fernando de Castro Pires de Lima afirmar que “não há ciência mais nacionalista, no sentido sério da palavra, do que a etnografia e os etnógrafos são verdadeiros patriotas, que defendem inteligentemente o culto sagrado da pátria.”⁸⁴, uma vez que “o historiador regista os acontecimentos, e o etnógrafo interpreta e pretende explicar a sua génese através da alma humana e do ambiente que a cerca”⁸⁵.

84 Fernando de Castro Pires de Lima, «Epítome dos estudos etnográficos em Portugal», in *Mensário das Casas do Povo*, nº 27, Setembro de 1948, p. 4.

85 Cf. nota anterior.

Há, então, a busca da “essência poética” da alma popular. Mesmo que isso signifique, não raras vezes, “subtrair os camponeses à condição social de agentes reduzindo-os à condição de actores.”⁸⁶

A cultura deixa de ser genuína a partir do momento em que inicia uma transformação de acordo com os cânones do salazarismo. Facilmente poderemos concluir que estamos perante um fenómeno de “estatização” e “standardização” de um produto de cariz popular, pois, segundo António Ferro, “o verdadeiramente belo seria transformar Portugal rústico numa constante exposição viva de arte popular”⁸⁷.

E ao mesmo tempo que o regime tenta apropriar-se da cultura popular, assiste-se também a um forte movimento de estetização desta, a partir da teia de relações que se estabelecem entre o SPN, mais tarde substituído pelo SNI – Secretariado da Informação, Cultura Popular e Turismo – e os saberes locais, arredados dos grandes centros urbanos e, por esse motivo, mais permeáveis à manipulada encenação estética e histórica laboriosamente burilada nos gabinetes de António Ferro e demais colaboradores.

O Estado Novo institui uma encenação da cultura popular, com uma grande e inusitada dose de espectacularidade e de teatralidade, motivada pela vontade de manter a ilusão de uma pátria perfeita que vive de acordo com os valores de Deus e da família (o salazarismo tem como lema e dogmas de toda a sua política a tríade *Deus, Pátria, Família*) e que vê em António de Oliveira Salazar um protector, a verdadeira concretização de um patriarca, preocupado em zelar pelo bem-estar das populações, interessado em defender as suas raízes, os hábitos e tradições ancestrais de que o povo é o herdeiro de direito. Este didacismo é levado ao extremo por Marcelo Caetano, sucessor de Salazar, quando, embora adverso a todos os sinais e epítomes de modernidade, insiste na transmissão televisiva das *Conversas em Família*.

86 João Vasconcelos, «Tempos Remotos: a Presença do Passado na Objectificação da Cultura Local», in *Etnográfica – Revista do Centro de Estudos de Antropologia Social*, vol. I, nº 2, Lisboa, Celta, 1997, p. 219.

87 António Ferro citado por Daniel Melo, *Salazarismo e Cultura Popular (1933 – 1958)*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa (Tese de Mestrado), 1997, p. 235.

E se é inegável uma aproximação à arte popular, é fundamental que se mencione que esta se estabelece de forma bastante elitista. Existe uma elite cultural que absorve e transforma a cultura popular, devolvendo-a ao povo, metamorfoseada, transformando o povo em espectador e destinatário de um produto que era seu de direito e tradição.

A esta assimilação não devem ser estranhas as intenções coreográficas da arte tradicional que mais não visavam que a encenação tendenciosa do genuinamente popular, numa visão comprometida, não apenas com as ideias, mas também com as causas do regime, enfatizando, tornando inequívoca a capacidade que os ideais têm de influenciar as sociedades e a vida.

Para as exposições, para os grandes eventos culturais, não se escolhem as peças pelo seu valor intrínseco, enquanto manifestação de arte, mas pelo seu valor estético, pelo efeito e impacto visuais que poderão produzir, quando expostas. Acedemos a uma dimensão em que se procura e se sustenta uma imagem eminentemente visual da cultura popular que passa a existir, antes de qualquer outro valor que possa encerrar, para ser contemplada e apreciada, dimensão assaz inédita porque se aborda a arte como uma imagem cénica, como se de um elemento coreográfico se tratasse, o que faz com que se assista a manifestações artísticas perfeitamente estereotipadas.

A estilização de alguns motivos retira autenticidade, uma vez que durante o período histórico em que se desenvolve o Estado Novo era suposto que se eliminassem os elementos mais modestos, aqueles que de alguma forma pudessem denunciar as verdadeiras condições de vida dos camponeses, pastores e artífices.

Estamos nos ademanos de uma aproximação selectiva da cultura popular que, embora escorada em velhos gestos seculares, anquilosados e imutáveis, não é necessariamente autêntica ou genuína. Esta adulteração faz com que se transforme e seja “finalmente, um produto cultural metamorfoseado, uma “mercadoria” a circular no mercado do consumo cultural turístico e simbólico do país”.⁸⁸

O Museu de Arte Popular, inaugurado em 1948, ponto culminante do “processo de fixação fotográfica, estética e simbólica do mundo

88 Paulo Raposo, «O Auto da Floripes: “cultura popular”, etnógrafos, intelectuais e artistas», in *Etnográfica*, vol. II, Lisboa, Celta, 1998, p. 214.

da cultura popular”⁸⁹ é tido como sinónimo de requinte, como escola de bom gosto, fazendo desses objectivos emblemas para a definição de arte popular. E, no entanto, muitas das peças do seu acervo terão sofrido adaptações, alterações, de modo a serem convertidas em artefactos esteticamente mais apelativos.

“Para o Secretariado o esforço na área da etnografia era também um investimento na educação estética. [...] Contudo, na política etnográfica do Secretariado, e ao contrário do que o seu director sugeria, não era a arte popular que dava lições de «bom gosto» à elite, mas sim o «bom gosto» da elite que era projectado na arte popular, seleccionando, recriando e encenando os seus produtos, depois apresentados como cenário da portugalidade.”⁹⁰

Atente-se na preocupação com o carácter estético da arte que, durante este período, sempre se sobreporá ao respeito pelo genuíno. Esta atitude não é, contudo, bizarra ou anacrónica, já que inserida num vasto contexto político em que a ditadura que governa o país cultiva o artificialismo, a aparência, de modo a que a verdade, a dura realidade, não criem instabilidade, constituam ameaça, ou coloquem em risco o poder.

Aquilo que verdadeiramente se reveste de importância é a apresentação dos produtos “populares” enquanto símbolos de um modo de ser e de viver tipicamente português, na perspectiva de quem ensaia até ao mais ínfimo pormenor os movimentos da pátria e encara a cultura popular como a orquestração da vontade, da imagem que se pretende transmitir do país.

O Estado Novo vai protagonizar um exercício reflexivo para inventar uma cultura, estetizando-a, com evidentes objectivos de promoção turística e, sobretudo, ideológicos, através de um processo que visa, recorrendo a um termo sugerido por João Leal, a sua *objectificação*.

89 Daniel Melo, *Salazarismo e Cultura Popular (1933 – 1958)*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa (Tese de Mestrado), 1997, p. 85.

90 Vera Marques Alves, *Op. cit.*, p. 240.

“A objectificação é justamente esse processo que consiste na transformação de determinados traços da vida tradicional em objectos representativos de uma cultura nacional, coisas que só nós temos e os outros não, coisas sobre que repousa a possibilidade mesma de se falar de uma cultura nacional como própria, específica, distinta, original.”⁹¹

Mas, independentemente do grau de originalidade ou de pureza que possa encontrar-se na arte popular, neste período histórico, é fundamental reconhecer o papel que as elites culturais, apesar do pedantismo que tal designação deixa transparecer, e as personalidades mais esclarecidas desempenharam no movimento folclórico. O seu trabalho, o seu apaixonado empenho impediram que a memória se apagasse ou extinguisse no seio das populações, situação que conduziria a uma descaracterização, à despersonalização, consequência última ligada ao definhar ou ao fenecer da tradição.

É essencial, contudo, que se afaste qualquer hipótese de uma análise ingénuo de que resultaria uma perspectiva redutora. Nenhum movimento cultural, quaisquer que sejam as motivações e os interesses dos seus agentes ou da época histórica em que decorre, está isento de extremismos, de fundamentalismos ou de atropelos.

Reconheça-se, também, que em determinadas situações, essa vontade de recuperar e manter aquilo que se considerava genuinamente popular, foi defraudada, pois “teriam transformado os elementos do folclore numa acção de folclorismo desligada de qualquer preocupação de rigor perante a tradição”⁹².

De qualquer modo, e muito para além do respeito e do grau de fiabilidade pelas representações do passado, o interesse pelo folclore deixa transparecer uma clara e profunda transformação de atitudes e valores na sociedade portuguesa:

“O processo português de folclorização trouxe à nação um espaço diferente de intervenção, em moldes que transmitem

91 João Leal, *Op. cit.*, p. 108.

92 Jorge Freitas Branco, «A fluidez dos limites: discurso etnográfico e movimento folclórico em Portugal», in *Etnográfica*, vol. III, Lisboa, Celta, 1999, p. 36.

o reflexo no quotidiano dos parâmetros políticos, culturais e ideológicos então vigentes. Constitui uma ideologia (a) politizada, assente numa síntese cultural nova, com uma liturgia secularizante, onde as grandes divisões tradicionais da sociedade portuguesa passavam a estar neutralizadas (os antagonismos sociais, a questão religiosa). Criavam-se cenas remetendo para um espaço esvaziado de inserção temporal concreta, monumentalizador tanto do trabalho como das devoções. Se encarada como o alicerce duma cultura nacional de consenso, coube-lhe transpor para os palcos de exibição representações ditadas pelo primado duma harmonização social.”⁹³

É muito interessante denotar, neste excerto, uma clara perspectiva de mudança que se torna possível pela neutralização das diferenças sociais. Mas tudo se justifica, afinal, pelo carácter “monumentalizador” em que assenta uma “cultura nacional de consenso”.

Poderá afirmar-se, à guisa de conclusão, e à luz do texto de Jorge Freitas Branco, que a vontade de fazer renascer ou reviver as tradições populares tinha como objectivo servir-se delas como fonte de soberania espiritual, mesmo desrespeitando a sua autenticidade. Em consequência, apesar de diferentes escalas, motivações e resultados, acabaremos por assistir à descoberta e exaltação de identidades próprias, por um olhar voltado, ainda que por breves instantes, para o povo no seio do qual se eternizam e difundem as práticas avoengas.

Entretanto, ganhou corpo uma reflexão sobre a própria identidade nacional como forma de consolidar a autonomia, reservando um lugar extremamente importante à etnografia e ao folclore, na sua demanda pela expressão, pela arte genuína.

O estudo da tradição popular nacional, o interesse que começou a despertar em etnógrafos e antropólogos, foi, em nossa opinião, decisivo para que se ponderasse, suspendendo mais demoradamente a atenção, a arte popular em todas as suas vertentes e manifestações. Terá havido, pela primeira vez, uma forte consciência do fenómeno da cultura popular que ganhou foros de igualdade, senão de supremacia, se comparada com a cultura erudita.

93 Jorge Freitas Branco, *Op. cit.*, p. 44.

O Estado Novo, numa atitude de quase desprezo por esta, a que não será alheio o culto de uma imagem de modéstia e de humildade telúrica que António Salazar sempre quis transmitir de si próprio e da sua forma de dirigir os destinos da nação, teve uma atitude perante a arte popular tão considerável que a transformou num ícone do regime, elevando-a a um estatuto que ela jamais tinha conhecido. E este percurso ascensório teve como responsáveis directos os membros de uma elite social, política, religiosa.

Mas a fonte exaure-se, sopram ventos de mudança, escutam-se vozes discordantes, cada vez mais difíceis de silenciar, é impossível continuar a sonegar informações, o regime enceta um percurso descendente, em tudo contrário ao apogeu das décadas anteriores, entra em declínio.

Esgotada a “política do espírito”, encerra-se um ciclo vital para a assunção da arte popular enquanto manifestação verdadeiramente cultural. Nesta breve investigação sobre o movimento folclorista, itinerário da defesa e da preservação da arte popular com um discurso de cunho etnográfico, resta, portanto, documentar uma terceira fase, um novo ciclo de que nos fala Paulo Raposo:

“Finalmente, nos anos 70, com o desgaste do regime salazarista e a subsequente revolução, surge um novo ciclo de descoberta do País e de definição dos interlocutores culturais – o “povo” redefine-se, os intelectuais e artistas “descem” à rua e “partem” à redescoberta da aldeia. Este último ciclo revela ainda uma outra característica, bem mais recente, e que é a da “mercadorização da cultura” (popular ou “tornada” popular).⁹⁴

Parece-nos crucial esta passagem. A ideia de um percurso evolutivo de cultura é também bastante clara. Conferindo-lhe uma feição popular, Paulo Raposo tende a vê-la como uma “mercadorização” onde a escolha do termo é feita criteriosamente, com o propósito de espelhar e traduzir os riscos que é possível correr sempre que não se registar uma preocupação genuína com os valores culturais propriamente ditos e se

94 Paulo Raposo, *Op. cit.*, p. 196.

passar a considerar as manifestações artísticas do povo sob a égide ou a perspectiva do mercado.

Pensemos, por exemplo, na organização de festas populares, um bom exemplo ilustrativo daquilo que defendemos. Até há pouco mais de duas ou três décadas eram feitas com recursos estritamente locais, o palco improvisava-se no adro da igreja, no atrelado de um tractor ou num rústico e rudimentar estrado, e os habitantes do local animavam o baile ao som do cavaquinho, da braguesa, do acordeão, enquanto as mulheres se esmeravam no arranjo floral da igreja ou capela, na elaboração e adorno do andor dedicado à santa ou santo padroeiro.

Hoje, embora recorrendo a um lugar-comum, importa sustentar que os tempos mudaram e a tradição mudou necessariamente com eles, seguindo o ritmo do próprio progresso. Não é um discurso saudosista este, apenas a constatação de uma realidade que depressa se espalhou por todas as vilas e aldeias portuguesas. Naturalmente, estes ventos de mudança e de modernidade hipotecam irremediavelmente o cunho popular e genuíno que tradicionalmente caracterizava estes eventos festivos.

A organização dessas festas deixou de ser fruto do esforço comunitário e está actualmente a cargo de empresas, envolvendo largas somas de dinheiro, e tem como ponto alto, o clímax da festa, a actuação de um artista convidado, tão mais oneroso quanto maior for a projecção que conhece ou o sucesso do seu último disco...

As bandas de música são também um outro bom exemplo: tendo funcionado até há muito pouco em regime de voluntariado, começam a evoluir para uma situação em que se remuneram os músicos e as suas actuações se profissionalizam.

E poderíamos continuar a enumeração: as tocatas transformaram-se em Grupos de Cantares, a gastronomia e a doçaria locais evoluem para o seu fabrico numa base empresarial...

1.5. O presente: de escritura antenupcial a produto mercantil

Apresentada a perspectiva da “mercadorização” da cultura, é basilar, neste sentido, perspectivar o modo como hoje é encarado um produto da cultura popular, representação social e simbólica situada num tempo e num espaço perfeitamente datáveis e reconhecidos:

“as práticas e identidades culturais populares não se organizam, nem formalizam, nem reproduzem, da mesma maneira e com a mesma intensidade com que o faz o conjunto socialmente legitimado, em cada conjuntura, como cultura superior e especializada. Indicação indispensável, sobretudo quando queremos assinalar como a produção simbólica legítima selecciona, apropria e transforma, muitas vezes, elementos de origem popular: por isso é que caracterizamos essa investida como um processo de culturização ou estetização, por exemplo de artes e técnicas tradicionais, utilitárias ou decorativas.”⁹⁵

O mesmo autor, no livro *Tempos Cruzados: um estudo interpretativo da cultura popular*, reflecte sobre “os processos da construção social da cultura popular e a reconstrução sociológica da pluralidade de maneiras de ser e agir e de práticas correlativas”, citação que apesar de reconhecermos como bastante longa, consideramos fundamental, de importância capital para o enquadramento desta questão:

“A imagem sua que lhes é proposta – e que tanto condiciona a que eles próprios podem elaborar – é marcada, hoje que a idealização etnografista do povo e da cultura em estado quimicamente puro, longe da contaminação urbano-industrial, parece inviável, é marcada pela convergência de dois movimentos parcialmente distintos. O primeiro resulta da longa acção de enquadramento, disciplinaçãõ e controlo da cultura camponesa que,

95 Augusto Santos Silva, *Op. cit.*, p. 117.

entre as décadas de 30 e 70, mobilizou a rede paroquial da Igreja Católica e as estruturas do Estado corporativo, acolitadas por saberes e doutrinas afins. A «cultura popular» que de tal acção resulta e ela celebra é a folclorização de modos de vida e relação tradicionais, uma vez depurados e disciplinados; ao mesmo tempo que, assim reconstituída, funciona como um poderoso meio de socialização e enquadramento ideológico.

O segundo movimento diz respeito ao relativamente recente reinvestimento desta mesma construção e dos seus efeitos práticos – de determinação de comportamentos conformes – por parte de campos de produção e distribuição cultural, em que dominam já mais as lógicas da rentabilização económica do consumo de massas (e menos as de inculcação ideológica explícita); sejam esses campos o conjunto lato que temos designado por indústrias do lazer, ou o subcampo específico, e talvez em processo de autonomização, do que qualificámos como grande cultura popular – cujo motivo e ensejo de investimento estratégico é, pois, mais directamente, aquele corpo de obras e comportamentos reconstruído e delimitado como cultura popular.”⁹⁶

O prestígio que os *lenços de namorados* alcançaram estriba-se, em grande parte, neste facto: a sua divulgação e aceitação por parte de todas as classes, sobretudo a elite, assumida como modelo e paradigma e cujo exemplo deve ser seguido por todos os outros estratos sociais, e como consequência do movimento folclorístico iniciado no Estado Novo. A partir deste momento, há a consciência da sua importância, do facto de fazer parte da linguagem do amor das gentes do Minho, que vai ser um pouco esquecida nos anos que se seguem à Revolução do 25 de Abril de 1974, data que encerra o ciclo da ditadura e representa a instauração da democracia.

Durante sensivelmente uma década, dizíamos, o interesse por este produto popular foi algo sacrificado ao adormecimento, ao olvido, muito provavelmente por ter sido largamente divulgado durante

96 Augusto Santos Silva, *Op. cit.*, p. 477.

o regime agora deposto, logo conotado – erradamente, mas nenhuma revolução pode considerar-se isenta de excessos – com esse poder que importava esquecer a todo o custo, pelo que de negativo e pernicioso representou para a sociedade portuguesa, para o próprio país.

A descolonização trouxe consigo duas técnicas oriundas da *Obra das Mães*. Alice Pinheiro Marques e Maria da Conceição Pinheiro Marques da Silva assumiram a condução dos destinos do *Centro de Vila Verde*, entretanto integrado na Casa do Povo local.

Foram elas, com os seus trabalhos de pesquisa e recolha de lenços originais, que deram um passo gigantesco, representaram a força motriz que viria a culminar na criação da *Aliança Artesanal*, reunindo um leque relativamente diversificado de lenços susceptíveis de constituírem um primeiro acervo, a base de um trabalho futuro.

Em Vila Verde, Braga, duas entidades começaram a desenvolver, em meados dos anos 80 do século passado, um trabalho notável de recuperação dos *lenços de namorados* que, depois de anos votados ao esquecimento e vítimas da concorrência desleal de produtos industriais, começam a despertar o interesse de todos quantos se dedicam – não obstante a área em que o fazem – ao estudo do produto popular enquanto manifestação da alma e da génese lusitana.

A *Associação Cultural Recreativa e Musical de Aboim da Nóbrega* (ACRMAN), fundada em 1986, e a *Aliança Artesanal* (Vila Verde), constituída em 1988, têm, desde a sua formação, como principal actividade a recuperação de modelos, a pesquisa de modelos antigos (os arquétipos, portanto) e a confecção de *lenços de namorados*.

A *Aliança Artesanal*, conforme pode ler-se numa brochura comemorativa do seu 15º aniversário, tem por objectivo a “organização e comercialização do trabalho na área do artesanato, em particular dos lenços de namorados, profissionalizando todo este processo dignificando o estatuto do artesão.”

Ainda segundo esta brochura, a associação foi, em 1994, distinguida com a Insígnia Lojas de Tradição que “testemunha o conhecimento de como, quotidianamente, se constrói um espaço onde o passado perdura no presente.”

Conferindo visibilidade à dimensão local do artesanato, estas duas associações realizaram uma pesquisa exaustiva de que resultou um conjunto de lenços que de algum modo permitiu a compreensão e a divulgação de um produto de cariz popular e regional que, aproveitando a fluidez de demarcação entre o local e o nacional, pôde/pode transpor as fronteiras locais e levar a outros destinos uma manifestação espontânea e típica das gentes do Minho.

Não se lhes encontra um registo saudosista; têm vindo sobretudo a apostar na formação (como forma de garantir a continuidade da produção) e na divulgação através da participação em feiras, exposições ou outros eventos. Neste sentido, já em 1993, a *Aliança Artesanal*, em colaboração com o Ministério do Emprego e da Segurança Social, proporcionou um estágio prático de duas semanas a duas moçambicanas.

O objectivo era facultar os conhecimentos necessários à confecção de lenços para que essas mulheres de Moçambique pudessem, depois, ao regressarem ao seu país, adaptar este produto minhoto às suas realidades social, geográfica e cultural.

Com o fim de promover a sua arte, de demonstrar a sua capacidade camaleónica de adaptabilidade a diferentes contextos, a *Aliança Artesanal* criou lenços para celebrar dois acontecimentos realizados no nosso país muito recentemente.

Temos assim o *Lenço do Oceano* (Anexo III: foto 6) concebido para concorrer ao Prémio Nacional de Artesanato do IEFP, no ano em que se realizou a Exposição Universal – Expo 98,

Os teus olhos são azuis
Como as ondas do mar
Tão lindo é o oceano
Mais lindo é o teu olhar

Quando vejo um golfinho
Lembro-me do oceano
Ficas-te no pensamento
Quando birá outro ano

e o lenço idealizado e confeccionado numa oficina de bordados, no C.R.A.T. (Centro Regional de Artes Tradicionais), no âmbito das ex-

posições de *Lenços de Namorados*, na Capital Europeia da Cultura, Porto 2001 (Anexo III: foto 7):

Quem me dera ser do Porto
Ou no Porto ter alguém
Só p'ra ter a liberdade
Que as moças do Porto têm

É importante associar positivamente uma imagem de ancestralidade a novas manifestações ou reinterpretações de produtos que, no passado, foram extraordinariamente importantes, caso dos *lenços de namorados*, através dos quais a mulher, numa clara manifestação do poder matriarcal, vencia todas as barreiras sociais, violava as convenções e se declarava ao eleito do seu coração.

Desta forma, a voz do passado irrompe através das realizações do futuro, funciona como fonte e razão de ser daquilo que hoje se produz. O produto do passado regressa transmutado em objecto dotado de um outro valor, depositário de outros sentimentos.

O que importa agora é notar como neste binómio passado/presente existe a possibilidade de perscrutar ventos de mudança, de verificar como do passado emerge um produto novo, sabendo-se que o que lhe está na origem se encontra profundamente enraizado na crença nos valores do passado que é preciso respeitar, honrar, pois os mais tradicionais, os mais puristas, defendem que a “actualização” lhes indetermina o futuro.

O artesanato, como actividade económica, tem de perspectivar a sua adaptação a novos padrões de vida e de consumo, sem contudo desvirtuar as suas características tradicionais, responsáveis pela personalidade do produto. Hoje, os lenços não funcionarão para a conquista do namorado ou para a assunção pública de uma relação. Aquele que usasse hoje um lenço seria alvo de troça. Exceptuam-se desta circunstância os membros de ranchos folclóricos, “trajados a rigor”. Podem, no entanto, dado o seu simbolismo poético, servir como testemunho do pretérito (quase perfeito), quando as declarações de amor eram feitas através de palavras bordadas que ultrapassam o âmbito etnológico.

Ao longo da nossa investigação foi-nos possível deparar com uma atitude francamente optimista a denunciar um grande esforço para patrimonializar a ruralidade, o artesanato, a tradição, os costu-

mes, desafio que se nos apresenta como particularmente importante, embora não isento de um certo grau de dificuldade, de oposição por parte dos *tradicionalistas*.

Os mais fundamentalistas – e não sejamos ingénuos a ponto de acreditar que os não há em todas as circunstâncias – argumentarão com a falta de evolução que encararão como sinónimo de desrespeito pelo consuetudinariamente aceite e imposto.

Sempre que nos debruçamos sobre um produto popular – não sendo relevante a representação ou a forma que assuma – o perigo não residirá na adaptação, mas no modo como este processo há-de desenvolver-se e realizar-se. O perigo, insistimos, residirá no próprio artista/artesão se este, mercê de influências alheias e externas, encetar um caminho que o desvie da tradição histórica e do qual resultará a adulteração da própria memória.

Temos, por exemplo, a contrariar o que acabámos de referir, o *Lenço da Alcina* (Anexo III: foto 8), lenço bordado por uma jovem surdamente – Alcina – que se inspirou nos desenhos e motivos tradicionais e concebeu uma quadra para si, em 1997.

Atente-se no conteúdo destes quatro versos, sobretudo na magnífica síntese da expressão “mundo destes silêncios”, por contraste com “sanhos, luz e fantasias”:

O mundo destes silêncios
É cheio de encantos meus
Sanhos, Luz e Fantasias
Para viver mundos teus.

O *Dia dos Namorados* – tradição muito recente em Portugal que não tinha o hábito de celebrar São Valentim – impôs-se como uma tradição importada. Decretou-se o dia 14 de Fevereiro como um dia em que aqueles que se amam trocam presentes, resgatando das lojas uma infinidade de objectos concebidos para a ocasião e que acabam por ser – dada a sua efemeridade e inutilidade – justificadamente esquecidos.

No Minho, até aos anos 50 do século passado, era dia dos namorados quando a vontade de uma mulher assim o determinava, isto é, quando esta acabava a confecção do lenço de amor com que queria favorecer e lisonjear o seu amado, ou quando o momento se tornava mais propício à oferta.

Curiosamente, nesta data tão grata aos apaixonados, começam a surgir, nos nossos dias, entre a multiplicidade de sugestões para ofertas, os *lenços de namorados* que, transportando os ecos e os sabores de um ambiente campesino e tradicional, invadem as cidades, conquistando os favores de jovens apaixonados que os preferem às frivolidades que vêm expostas nas lojas. E mesmo os mais cépticos se vêm confrontados com uma realidade indelével: um produto tradicional está hoje transformado em objecto de luxo.

Na intersecção de tempos e espaços, reinventa-se o mundo, adaptando o lirismo e o simbolismo dos lenços a outros objectos de uso mais quotidiano e pragmático, desenvolvendo diferentes tipos de artesanato inspirado nos lenços: a tecelagem e a cerâmica. A *Aliança* vai, inclusive, lançar, muito em breve, uma empresa de comercialização de cerâmica e mosaico, produzidos a partir da inspiração dos lenços que, à semelhança de um toque de Midas, transformam em áurea poesia tudo aquilo em que tocam.

Há também exemplos de peças de vestuário produzidas sob a inspiração dos lenços, pois, paulatinamente enveredou-se por uma aproximação aos meios artísticos e da moda, num namoro que se deseja profícuo entre o artesanato e os estilistas ou criadores nacionais. Esta ligação efectiva com o mundo da moda não é, ao contrário do que possa pensar-se, recente. Nas primeiras décadas do século XX, Sonia Delaunay, estilista francesa, ter-se-á inspirado nos *lenços de namorados* para as suas criações:

“Em 1922, após ter bordado uma cortina com um poema, no que ficou conhecido como o «rideau-poème», começa os seus «robes-poèmes», ou seja, vestidos bordados com poemas. Há quem veja nisto a influência dos lenços dos namorados que Sonia conheceu durante a sua estada no Norte de Portugal.”⁹⁷

Mas, ao falarmos de modernização, encontramos-nos perante um problema nacional que reage de forma francamente redutora à renovação da cultura popular que a A.C.R.M.A.N e sobretudo a *Aliança*

97 Conforme pode ler-se numa reportagem publicada no *Diário de Notícias*, de 14 de Setembro de 2002.

Artesanal, cerzindo vontades e sonhos comuns, desejando reconstruir a sua identidade, procuram contrariar.

E estas associações começam a ver o seu esforço reconhecido. Os *lenços de namorados* estão definitivamente na moda, começam a ser referenciados em muitos jornais e revistas, a ser utilizados em projectos de investigação das mais variadas disciplinas:

“Os lenços de namorados e de pedido revelaram-se perfeitos aos olhos de duas professoras que queriam integrar a cultura popular no ensino da matemática. Licínia Costa, da Escola Superior de Educação do Porto, e Judite Gonzalez, da Universidade Lusíada, verificaram que os lenços abrangiam uma série de conteúdos programáticos da Matemática do 4º ano do Iº ciclo do Ensino Básico: simetrias, ângulos, polígonos, contagem, cálculo e estimativa. Concorreram ao Programa Ciência Viva II do Ministério da Ciência e da Tecnologia e, no ano lectivo de 1997/98, o seu projecto de Etnomatemática foi posto em prática em duas escolas, Carandá, em Braga, e Prelada nº 2, no Porto. Mais do que resultar, o projecto fez sucesso entre alunos e professores, decorrendo actualmente em onze escolas no Norte do País.”⁹⁸

Em Fevereiro de 2002, a propósito do *Dia dos Namorados*, a jornalista Paula Calisto, na *Revista* do jornal *Expresso*, dedicou aos lenços um artigo com três páginas, apresentando imagens de vários lenços, algumas quadras e uma síntese evolutiva da sua história, sua origem, importância e simbologia.

Em Junho de 2002, o presidente da Câmara de Vila Verde, José Manuel Fernandes, propôs incluir os *lenços de namorados* no conjunto de prendas a oferecer às comitivas oficiais presentes no Campeonato da Europa de Futebol, *Euro 2004*, a realizar no nosso país.⁹⁹

98 Ana Serpa, «Aprender Matemática com... os Lenços de Namorados», in *Notícias Magazine*, de 20 de Junho de 1999.

99 Conforme pode ler-se numa notícia da autoria de Gil Diniz, publicada no *Jornal de Notícias*, no dia 3 de Junho de 2002.

Alguns meses mais tarde, em Outubro, num cartaz publicitário anunciando a 8ª edição do concurso *Sangue Novo*, integrado no evento *Moda Lisboa*, subordinado ao tema *Fast, Fashion, Slow – Modernidade + Identidade + Tradição*¹⁰⁰, a bolsa que aparece no ombro de uma jovem é feita a partir de um *lenço de namorados*.

Numa surpreendente e original proposta da Evatrai¹⁰¹, em Cascais, as escritas de amor em forma de lenço bordado tornaram-se agora a forma de os noivos anunciarem a data do casamento aos convidados, em convites tão originais quanto singulares.

Também uma confeitaria de Vila Verde adaptou os lenços à arte da doçaria; hoje é comum que o bolo de casamento apresente como cobertura, em massapão, a reprodução minuciosa, fiel e colorida de um lenço, de acordo com a sensibilidade e a vontade de cada um.

A 14 de Fevereiro de 2003, a *Aliança Artesanal* realiza um velho sonho, através da publicação do livro *Lenços de Namorados – escritas de Amor*, onde a acompanhar as fotografias dos diferentes lenços, surgem, entre informações pertinentes, a origem, o local onde foi encontrado, as dimensões, os materiais utilizados, a história e a transcrição das escritas.

A TAP – transportadora aérea nacional – e a Câmara Municipal de Vila Verde celebraram um acordo de parceria para a promoção dos lenços. A 13 de Junho (dia de Santo António) de 2003, a empresa e a autarquia ofereceram um *lenço dos namorados* aos sessenta primeiros utilizadores que se registaram *on-line*. A parceria vai continuar e alargar-se a outros âmbitos. Assim, em 2004, os encostos dos bancos dos aviões da frota da TAP ostentaram, a partir do Dia de S. Valentim, reproduções de derivados de lenços, com a mensagem “Lenços de Namorados de Vila Verde / Transportamos o Amor de Portugal”.

Não conseguindo eximir-se ao encanto que os lenços representam para todos quantos com eles têm contacto, os correios de Portugal – CTT –preparam-se para usar a imagem dos lenços, em selos a editar.

A 14 de Fevereiro de 2004, aproveitando o simbolismo da data, e incluído na iniciativa “Namorar Portugal”, teve lugar o 1º *Concurso Nacional de Jovens Criadores de Vila Verde*, organizado pela Academia Bracarense, iniciativa que pretende vir a ter uma periodicidade

100 Revista Y, do jornal *Público*, de 18 de Outubro de 2002.

101 Notícia publicada na revista *Xis ideias para mudar*, nº 197, parte integrante do jornal *Público*, em 15 de Março de 2003.

anual, mas a carecer, em nossa opinião, de algumas adaptações, nomeadamente a escolha e constituição do júri que tem a incumbência de apreciar os trabalhos a concurso e atribuir os prémios. Neste primeiro evento, nenhum membro estava ligado à produção ou à criação de moda, facto que se revela tão inusitado como despropósito.

Neste mesmo dia, o estilista Nuno Gama apresentou a sua colecção Primavera – Verão 2004, peças inspiradas nos motivos coloridos dos *lenços de namorados* e bordadas por dezenas de senhoras do concelho. A apresentação contou com ampla cobertura por parte dos diferentes meios de comunicação e materializa, em certo sentido, a ideia da portugalidade transposta para uma peça de roupa.

Um *lenço de namorados* foi também incluído na lista de presentes de casamento do príncipe de Espanha, D. Filipe Borbón com D. Letizia Ortiz, realizado a 22 de Maio de 2004. A oferta era acompanhada por uma carta onde podia ler-se que o lenço “além de constituir uma fina peça certificada, do mais puro artesanato, manual e meticulosamente concebida, representa ainda a expressão de um amor espontâneo e genuíno cujas origens se perdem na bruma do tempo.”¹⁰²

A convite da Associação Nacional das Indústrias do Vestuário e Confecção (ANIVEX/APIV), a Academia Bracarense representou Portugal no Metal Style – Fashion on Show at Ôkhara, certame que decorreu em França até Setembro de 2004. A representação portuguesa fez-se através de um *lenço de namorados*, bordado a fio de ouro, com motivos da ourivesaria em filigrana, trabalho em que se conjugaram “diferentes marcos da nossa cultura, a tradição da filigrana minhota com as rendas e bordados nacionais”.¹⁰³

Entre 18 de Julho e 30 de Setembro, esteve patente ao público, no Museu Nacional do Traje – Parque do Monteiro-Mor, em Lisboa, uma instalação da autoria de Ana Ventura, *Perdidos de Amor*, onde a artista, respeitando o tema geral, *Dressing-up Nature*, apresentava bonecos de

102 Conforme pode ler-se na notícia intitulada «De Vila Verde para Filipe Borbón – Lenço de namorados para Sua Majestade», publicada na edição do diário *Correio do Minho* de 20 de Maio de 2004.

103 Marlene Cerqueira, «Até Setembro com lenço de namorados original – Academia representa Portugal em França», in *Correio do Minho* de 29 de Junho de 2004.

tecido (de dimensão humana) onde pontificavam bordados típicos dos *lenços de namorados*.

A 14 de Fevereiro de 2005 a *Aliança Artesanal* vai lançar novos produtos, numa reinterpretação da arte popular. Em parceria com a centenária fábrica de porcelana da *Vista Alegre*, serão produzidas cinco peças (duas chávenas, duas molduras e uma caixa), inspiradas nas representações tradicionais das escritas de amor, que também inspiraram os criadores de um relógio de pulso, produzido pela empresa *Terra Lusa*, e a lançar na mesma data, tão emblemática para os amantes.

A todo este sucesso não será alheio o facto de a *Aliança Artesanal* produzir, para além de reproduções de originais de lenços, recriações, transformando-os, adaptando-os aos modos de viver e sentir de hoje: surgem os *lenços contemporâneos*, em que também reside algo de consolador na medida em que devem ser interpretados como a comemoração de um passado prenhe de significado ou de um futuro sonhado e em que a consciência social dos portadores estimulou a procura da diferença.

Também aqui se escreve a história da cultura popular, vencendo os escolhos que naturalmente se colocam a quem, ignorando as adversidades, de algum modo insiste em realizar obras fora do comum, a quem se recusa a ouvir as palavras do Velho do Restelo¹⁰⁴ e corajosamente, reinventa o mundo e os lenços.

Assistimos hoje, sem dúvida, a um grande trabalho de *objectificação* cultural, sentido em que também caminha a cultura popular. Se a ideia de cultura e tradição tende a ser apreendida como súpula de fragmentos do passado, a *objectificação* consistirá em adaptá-los, depois de recuperados.

No entanto, a obra e o labor desenvolvidos pela *Aliança Artesanal* e pela A.C.R.M.A.N. actualizam e redefinem os contornos da arte de trovar através do bordado, atitude que implica uma recuperação, a renovação e a projecção dessa cultura. Sem o seu empenho, sem a sua tenacidade, os lenços teriam provavelmente sido esquecidos.

104 Referimo-nos a uma personagem mítica, criada por Luís de Camões, n'Os *Lusíadas* e que mais não é que o símbolo das vozes discordantes da Expansão Ultramarina Portuguesa, de todos quanto se insurgiam contra os Descobrimentos e propunham, como alternativa, a conquista do Norte de África.

Também o facto de a Câmara Municipal de Vila Verde ter gemação com Boston, nos Estados Unidos da América, com Colónia, na Alemanha, e com Petite Couronne, em França, permite o escoamento dos lenços produzidos, levando além-fronteiras mensagens de amor bordadas.

E o passado continua presente em cada realização porque não quer nunca negar-se, ocultar-se. Pelo contrário, empresta uma dinâmica exemplar às produções actuais, pois constituem um centelha de vida.

Receptiva à mudança, a *Aliança* cria lenços contemporâneos, inspirados em originais, mas com a introdução de elementos novos e do nosso tempo. Por essas escritas passam os temas mais díspares a celebrar datas especiais: um nascimento, um casamento, a partida de alguém a quem se quer bem. O amor está também sempre presente, um pulsar que surge de dentro e dita os sentimentos que enchem as novas quadras e onde se descobre um sentimento tanto dramático como subtil:

Oh que ser tão pequenino
Ó milagre de nascer
O mundo nesta netinha
P'ra renovar meu viver

A água nasce da pedra
A pedra nasce do chão
Assim nasceu este amor
Dentro do meu coração

Este bordado tão simples
Feito de linha entrançada
Vem aqui representar
O Centro Rural de Parada

A Manelinha vai contente
De bestido e de raminho
Espera-a o noibo sorridente
P'ra lhe dar um beijinho

Dou este lencinho
Ao pai do coração
Que me ajudou a sorrir
E sempre me deu a mão

De mães filhos e amores
Fala qual livro sagrado
Isabel, nosso consolo:
Ficas aqui mesmo ao lado.

Será, pois, este o grande desafio que se coloca à cultura popular, aos *lenços de namorados*.

A análise do trabalho desenvolvido pela *Aliança Artesanal* e pela A.C.R.M.A.N. apenas se pode fazer por intermédio da sua inserção no quadro de um conjunto de iniciativas que, radicando-se nas tradições populares, as transcendem. Pela vontade de se elevarem a um horizonte mais lato, ampliando um produto de âmbito local, dotando-o de capacidades e qualidades que lhe permitam quebrar as correntes do seu cativeiro, estas associações poderão contrariar o seu destino de Prometeu agrilhado.

Assumindo que a reinterpretção será o caminho evolutivo mais adequado, estarão a dar o seu contributo para uma celebração do passado no qual se projecta o futuro.

NOTA: Este trabalho foi concluído em 2004 e apresentado publicamente em junho de 2005. Naturalmente, ao longo de nove anos surgiram diversos acontecimentos/eventos que importa enumerar, ainda que de forma sintética.

Assim, o Concurso Internacional de Criadores de Moda 'Lenços de Namorados, Escritas de Amor', de Vila Verde, (lançado em 2003, com o objetivo de promover os Lenços de Namorados enquanto elemento de arte e tradição local) continua a constituir um repto para *designers* e estilistas, na sua maioria amadores ou alunos de Escolas de Moda, concebam peças contemporâneas inspiradas nos lenços. Nas últimas edições, o Concurso tem tentado assumir uma vertente internacional, com a participação de criadores e escolas de moda de diversos países, nomeadamente França, Espanha e Brasil. Em simultâneo, tem convidado estilistas conceituados e com percurso além-fronteiras a

apresentarem as suas propostas. O desfile dos coordenados a Concurso decorre, todos os anos, a 14 de fevereiro, na *Gala Namorar Portugal*, submetido à avaliação de um júri constituído por diversas personalidades do mundo da moda, o ensino e do setor empresarial. Curiosamente, enquanto autores do trabalho de maior fôlego até agora realizado, nunca fomos convidados a participar na qualidade de jurados. Aliás, o nosso trabalho parece ter sido esquecido, pois, a partir do ano de 2006 nunca mais recebemos qualquer convite para participar em eventos promovidos pela Aliança Artesanal e/ou pela Câmara Municipal de Vila Verde, o que não deixa de ser um pouco surpreendente e bizarro.

No entanto, tivemos o prazer de integrar a equipa liderada por Jean-Yves Durand na realização de um trabalho, misto de académico e didático, conduzido no sentido de dar resposta ao desafio colocado pelo processo de certificação dos “lenços de namorados”. Os vários colaboradores (Ana Pires, Clara Saraiva, Mónica Pinho, Adriano Basto) caracterizaram o universo dos “lenços de namorados”, e é precisamente desse estudo e reflexão que surgiu, em 2007, o livro *Os “Lenços de Namorados”: Frentes e Versos de um Produto Artesanal no Tempo da Sua Certificação*, de que veio a resultar a reformulação dos critérios de certificação anteriormente aplicados aos lenços. Em 2008 é lançada a segunda edição, revista e aumentada.

Em 2010, alargou-se o registo do *Namorar Portugal* a outras classes, tendo em conta a estratégia de promoção e comunicação definida, em torno da marca *Namorar Portugal*, pelo Município de Vila Verde. Assim, *Namorar Portugal* é atualmente uma marca *umbrella*, uma vez que cobre três dimensões essenciais de promoção de Vila Verde e do ícone identitário de Vila Verde, os “Lenços de Namorados”: Evento e Programação, Produtos e Serviços, Território/Destino.

Em fevereiro de 2014 a marca, em parceria com empresas de maior dimensão ou pequenos empresários de modesta extensão, apresenta efetivamente um vasto leque de produtos inspirados nesse artigo tão genuíno como o lenço, oferecendo diferentes propostas que vão do calçado ao têxtil, passando pelos sabores (chocolataria, por exemplo), artesanato, moda, mobiliário, produtos de papelaria e afins e decoração. No dia 3 de março, o presidente da Comissão Europeia foi agraciado com a oferta do “Lenço da Europa”, um “Lenço de Namorados” especialmente bordado para a Comissão Europeia, pelas bordadeiras da Aliança Artesanal e ficou a conhecer o projeto *Namorar Portugal* e o

Centro de Dinamização Artesanal, financiado com fundos europeus. A 5 de maio, foi lançada a primeira pedra do futuro Centro de Dinamização Artesanal, aquele que, alicerçado na Aliança Artesanal, pretende ser um espaço de promoção do património “Lenços de Namorados”, de dinamização das indústrias tradicionais e das atividades dos artesãos. A marca *Namorar Portugal* esteve também presente *Wonder Room* da Moda Lisboa e estreou-se na FIA Feira Internacional de Artesanato, em junho de 2014.

No entanto, talvez por se caracterizar por um certo ostracismo e ser tratado como um pequeno feudo, o conceito “Namorar Portugal” vive de fugazes centelhas de projeção que assumem maior relevo em fevereiro (beneficiando naturalmente do facto de ser o mês em que se celebra S. Valentim e, conseqüentemente, o Dia dos Namorados, tradição importada dos Estados Unidos da América). Problemática é também a proliferação de produtos “inspirados nos lenços”, de qualidade duvidosa, que têm inundado o mercado, que embora se afastem das características essenciais do produto genuíno vão criando uma certa saturação. Talvez o plano de *marketing* da marca *Namorar Portugal*, apresentado a 23 de maio de 2014 e que vai, daqui para a frente, servir de orientação para a promoção do seu território, possa contrariar a verdade destas palavras!

1.6. Uma síntese em forma de conclusão

Ao admirar-se um trabalho bordado, somos muitas vezes iludidos quanto ao artesão que produziu essa peça. Regra geral, atribuímos esse trabalho a mãos femininas. E fazemo-lo por desconhecermos que ao longo da Idade Média se foi instalando toda uma tradição da arte de bordar, no masculino, e que os trabalhos mais ricos e magníficos terão sido produzidos, em grande parte, por elementos do designado “sexo forte”.

A vaidade impera ao longo de todas as épocas e poucos os virtuosos que conseguem eximir-se aos seus encantos, escusar-se ao seu poder de sedução. Essa mesma vaidade faz com que se tente possuir os bens que melhor revelam o poder, seja ele político, económico ou social.

Estão neste caso os lenços de mão que terão começado por ser um produto extraordinariamente raro e dispendioso. Só os representantes mais destacados das duas principais classes sociais, podiam possuí-los para alardear a superioridade do seu estatuto. Era, finalmente, uma forma de reforçar a grandeza e o prestígio dos senhores feudais, de tornar mais visíveis as eternas clivagens sociais e de impor a autoridade dos seus proprietários, pois a consciência social dos portadores estimulou a procura da diferença.

Bordados a partir dos conhecimentos adquiridos na infância sobre o ponto de cruz e outras técnicas de bordar através da elaboração e confecção dos *marcadores*, dada a função que lhe atribuem as bordadeiras, indubitável urdideiras de sonhos e devaneios – os sentimentos de uma rapariga apaixonada, em idade de casar, revelados através de variados símbolos amorosos e de quadras pedidas emprestadas a qualquer Cancioneiro e onde não é difícil encontrar ressonâncias de hábitos e cantares medievos, esses madrigais onde se exaltavam os mais profundos sentimentos.

O afecto é a mais-valia deste objecto manufacturado porque pressupõe a entrega generosa e solitária da artífice que se rende incondicionalmente à sua confecção, metamorfoseando-se no objecto que borda.

Mais do que uma ideologia, uma religião, ou uma paixão ardente, estes lenços defendem uma maneira muito própria de sentir a vida, talvez mesmo a possibilidade ilusória de a poderem recriar, ainda que mesmo inconscientemente. Os apaixonados servem-se deles para expressar os seus afectos, doces e fugazes como a paixão, mas também para os assumirem publicamente.

Radica neste facto, quanto a nós, o papel de maior relevo deste tipo de lenços: o seu valor equivale a uma escritura, a um contrato pré-nupcial celebrado através da certificação de um documento. E, então, dessa forma, a literatura popular conhece uma outra função. Não só está ao serviço da expressão dos sentimentos amorosos, como se assume, ela própria, como o documento que atesta modos de sentir e em que se celebram esses sentimentos.

E a literatura popular – bem como a cultura popular – conheceram três períodos significativos de divulgação, de apaixonado e profícuo interesse. Depois dos românticos a terem reabilitado no século XIX, considerando fundamental conhecer as tradições e os hábitos se-

culares do nosso povo como condição para conhecermos a nossa própria identidade, um segundo ciclo se impõe.

O Estado Novo, o período histórico em que António Salazar governou o país, esta pátria serena e ordeira, “orgulhosamente só” corresponde a um ciclo de extrema importância para a difusão e defesa de todas as manifestações culturais de índole popular. O grande mentor desse movimento foi, sem dúvida, António Ferro que, aproveitando-se do contributo das anteriores gerações e rodeando-se de etnógrafos, foi capaz de dar um novo impulso ao movimento folclorístico nacional.

Apesar de entrarmos no domínio da política-espectáculo, onde todas as apresentações culturais se devem pautar pela espectacularidade, pela teatralidade – a pátria encena as tradições, ou aquilo que pretende divulgar como sendo tradicional – é inegável o interesse que as práticas culturais populares começaram a despertar, sobretudo numa determinada elite cultural que (re)descobre o povo, o enaltece e o procura assimilar enquanto representações de um passado que se perpetua no presente.

Com a política salazarista outras exibições se impuseram; era necessário organizar grandes mostras e exposições onde ficasse claro o papel do regime, o seu contributo para a celebração de uma tradição sempre conotada com o mundo rural, mas que, paradoxalmente, estabelece a relação possível entre o campesinato e a urbanidade. Existe, assim, um fortíssimo sistema valorativo que não deixa, todavia, de revelar uma grande mundividência, independentemente da ideologia política que a sustenta.

Um terceiro momento surgirá nos anos 70, quando o regime agoniza. A arte desce à rua, os artistas e os intelectuais vão novamente consagrar o popular, alheando-se do facto de que a estetização (que criticavam duramente no Estado Novo) vai dar origem a uma outra realidade, não menos preocupante, não menos impeditiva da transmissão da arte popular sem a interferência de outros valores: a “mercadorização” da cultura, que passa a ser perspectivada como uma qualquer mercadoria que urge exhibir para o consumo interno ou externo.

Hoje, os *lenços de namorados* já não são apaixonadas declarações de amor, as suas quadras, apesar de continuarem a dar-nos conta da fidelidade, do amor ou das desavenças, perderam o seu valor de escritura antenupcial. Importa, pois, também trilhar com segurança outros

caminhos, encontrar alternativas que contrariam a “mercadorização”, a banalização de um produto tão curioso quanto comvente.

É fundamental reequacionar o conceito de tradição e de modernização, o artesanato não pode ficar indiferente ou apático em relação à mudança, qualquer que seja o sector em que esta se verificar. Os tempos actuais exigem que se negue o louvor póstumo de tudo o que já morreu ou desapareceu, e se proceda a uma adaptação da tradição, não apenas a uma celebração nostálgica do passado, perpetuado através do servilismo das cópias.

Um desafio se impõe: a adaptabilidade dos materiais existentes, conferindo-lhes outra dimensão, um novo propósito, pois o artesanato não pode ficar alheio às mudanças sociais, pois se assumir uma posição sobranceira depressa será esquecido.

Faz o máximo sentido, acreditamos, explorar todas as potencialidades que um produto tão particular nos oferece, que enraizado histórica e geograficamente, ganha novos contornos que lhe são insuflados pelos processos de mudança.

A consagração deste tipo de cultura popular poderá funcionar como o interface entre o saber etnográfico e a própria sociedade, numa teia de relações que, à imagem da teia do linho ou dos pontos de bordado, caminham no sentido da unidade dentro da diversidade.

Capítulo II

A literatura popular como documento epocal

A literatura popular (onde tudo é intuitivo) esteve sempre associada a um certo estigma, havendo o hábito de a considerar no âmbito dos fenómenos folclóricos. Aliás, a palavra folclore, termo criado por William Thoms (1803-1885), expressa a ideia básica de saber (lore) do povo (folk) e condensa exemplarmente a ligação destes.

A este propósito, parece fecundo socorreremo-nos das palavras de Mercedes Díaz Roig:

“Hay muchas discusiones acerca de la interpretación que se debe dar a cada uno de estos términos, así como sobre el alcance de los mismos. A mi parecer, en lo que se refiere a *pueblo*, éste sería el conjunto de personas que usan de alguna manera tal saber, creándolo, recreándolo, manteniéndolo o transmitiéndolo. Dado que hay pocas personas que en una u otra ocasión no hayan hecho uso de una u otra manifestación de ese saber, *pueblo* somos todos, y ese saber es nuestro patrimonio.”¹⁰⁵

E se o nome literatura abarca toda a arte literária, conferindo-lhe esse estatuto, parece-nos intencional a escolha do adjectivo que lhe é posposto e lhe apouca o seu valor, como se a sua função fosse anular-lhe esta classificação, lembrar-lhe a ausência de aristocracia, de uma casta ou de uma linhagem.

Importa, pois, não esquecer que o termo “povo”, afectado por uma certa polissemia, percorre naturalmente vários semas : população global ou social; terceiro estado social da nação; aldeia; população po-

105 M. Díaz Roig, *El Romancero y la Lírica Popular Moderna*, México, El Colegio de México, 1976, p.1.

bre (camponeses, operários); plebe; proletariado, todos eles remetendo para expressões menos nobres, desprestigiadas, desprovidas de importância social, ligadas a estratos populacionais mais desfavorecidos no que íntima e directamente se relaciona com a economia e com a instrução.

Ora, como o próprio nome indica, a literatura popular, caracteriza-se por uma economia de meios e pela condensação e elementaridade do seu conteúdo e, em tempo algum, conheceu este tipo de problemas tão ao gosto de estudiosos e letrados, nem teve pretensões megalómanas; é uma literatura humilde, desprestigiada, espontânea, simples, como aqueles que dela são fiéis depositários e transmissores.

Talvez resida aqui a explicação para o facto de esta literatura, ora sagrada, ora profana, (que também se distingue da literatura “institucional” pela circunstância de não carecer de uma manifestação escrita, de existir para além desta) quase não ser merecedora de menção nos manuais escolares portugueses, excepção feita à lírica medieval que é, em rigor, uma manifestação culta, embora recorra a estratégias popularizantes.

Se demorou muito tempo a que estas manifestações populares de arte literária fossem reconhecidas como tal, não é de todo pacífica a questão da sua designação. Não há, efectivamente, um critério único e consensual, de parte dos seus cultores e pesquisadores, sobre a classificação desta literatura.

Aceita-se que o conceito de literatura popular é demasiado amplo, vago e ambíguo e que engloba (ou permite englobar) um sem-número de manifestações e práticas heterogéneas de literariedade discutível, algumas com um tempo de vida demasiado efémero para que possam ou mereçam ser registados na memória colectiva.

Embora a questão da designação possa ser entendida e sustentada por muitos como de somenos importância, como estéril debate, surgem então (talvez por uma questão de modas ou necessidade indomável de se ser diferente) muitos e díspares termos, como “Literatura Oral ou de Transmissão Oral”, “Literatura de Suporte Oral”, “Literatura Tradicional” (Menéndez Pidal e Lindley Cintra), “Literatura Folclórica” (M. Pop), “Literatura Popular”... e até “Literatura Étnica”, designação dilecta de Greimas e de João David Pinto-Correia:

“Literatura étnica: Julgamos que esta designação proposta por A. J. Greimas é preferível às de «literatura oral» (ou «oratura», como agora se diz), «literatura tradicional» ou «literatura popular», principalmente pelo carácter integrador, sem que, neste momento, tenhamos de discutir se a oral é tradicional, ou popular, ou se a popular é predominantemente oral, ou se a popular nem sempre é tradicional, etc., problemas que sempre dividem os estudiosos destes assuntos.”¹⁰⁶

Começámos, portanto, por fazer o levantamento de todas estas classificações, das múltiplas designações a que tivemos acesso, estabelecendo depois o cotejo possível, sem pretendermos entrar na minúcia de distinções, desnecessárias para um assunto que se reveste já de ampla complexidade.

Findo todo este processo, e recorrendo à designação proposta por Isaac Alonso Estraviz:

“Entendemos por Literatura Popular aquela que é conhecida e repetida pelo povo de avós a pais e de pais a filhos sem ter notícia de quem foi o autor ou autores dessa literatura.”¹⁰⁷

diremos que será por nós considerado como literatura popular todo e qualquer texto que o povo reconheça efectiva e afectivamente como seu, independentemente da forma de que se reveste: conto, lenda, romance, ensalmo, cantiga...

Acreditamos e defendemos que a literatura popular é insondável, sempre será popular aquilo que o seu autor ou transmissor assim

106 João David Pinto-Correia, *A perenidade de uma influência cultural : notas a propósito da temática carolíngia na literatura étnica de língua portuguesa*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1983, p. 655 (separata do Colóquio – *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France.*)

107 Isaac Alonso Estraviz, «Literatura Popular Tradicional no Concelho de Qualedro», in *Raigame* nº 0, Revista de Arte, Cultura e Tradições Populares, Ourense, Deputación Ourense, 1995, p. 31.

baptizou. Falamos, evidentemente, de textos aceites e transmitidos ao longo dos séculos, sem classificações rigorosas de forma ou género (romances, contos, lendas, ensalmos) e que constituem património cultural, colectivo e anónimo.

Com efeito, para além da controvérsia que sempre se instala ao redor da designação, são também bem conhecidas as incertezas quanto às fronteiras da autoria individual ou colectiva, uma vez que a identidade da maior parte dos autores dos textos não é conhecida, embora se aceite pacificamente que os houve de diferentes partes do nosso país e de diversas condições sociais.

Pensamos que cada um destes textos tem indubitavelmente um autor individual que, por razões várias, nomeadamente as que de perto se relacionam com a conjuntura económico-social e cultural da época, nunca terá reclamado a sua criação, até porque a maior parte destas composições nunca conheceram a materialização através da escrita, ou não fosse muito reduzido o número de indivíduos alfabetizados.

Estas produções de autor foram sendo transmitidas, sobretudo por via oral, ao longo dos tempos, esbatendo-se a individualidade do criador, uma vez que o povo, substituindo-se aos livros inexistentes, as foi assimilando e transmitindo de geração em geração através da única forma que conhecia e do único instrumento de que dispunha: a voz.

Ganho o anonimato, e porque é do agrado de um grande número de pessoas, a reprodução continuada apresenta-se como composição “colectiva” e passa a pertencer a um único e último detentor, isto é, o próprio Povo.

Não sendo de autoria colectiva, mas pertença de uma memória colectiva, certo também que cada romance, cada quadra são recordados simultaneamente por múltiplas memórias individuais. A sua transmissão (primeiro oral, depois escrita) permite que o texto reviva, (nesta transmissão, reside o segredo da sua regeneração) pois permanece, continua a viver, através de uma experiência que nega a melancolia e o perigo do desaparecimento e que permite a sua contínua renovação.

Por isso consideramos que todos estes textos são uma ajuda preciosa para a caracterização das sociedades de antanho, pois constituem verdadeiros documentos, aos quais poderemos recorrer para conhecer os modos de ser e de estar das diferentes classes sociais, as suas ocupações, as suas dificuldades, o seu modo de organização social.

A literatura popular assume-se, deste modo, como documento, característica que acumula com o valor estético-literário das suas diferentes manifestações.

Fazer um trabalho de investigação em literatura popular será então aventurarmo-nos a uma imensa tarefa partilhada por inúmeros investigadores cujo trabalho tem vindo a desenvolver-se a partir de meados do século XIX, período áureo da Escola Romântica, o que pode desde logo funcionar como um entrave à originalidade, à criatividade.

Também é particularmente difícil delimitar as origens da poesia lírica, facto facilmente comprovável pelas palavras de Ramón Menéndez Pidal:

“Abriendo una y otra de nuestras historias literarias, advierto, en todas la falta de un capítulo muy importante, mejor diré, esencial. Me refiero a los orígenes de nuestra poesía lírica, buscados en sus fundamentos y raíces más indígenas o nacionales.”¹⁰⁸

No entanto, parece consensual o reconhecimento da necessidade de recuar até à Idade Média, período em que, por deficientes condições materiais de transmissão escrita do pensamento e da literatura, existia uma tradição oral muito rica e de alto valor intelectual e artístico.

A partir de finais do século XI, as peregrinações a Santiago de Compostela e as Cruzadas vão funcionar como pólos difusores e dinamizadores de uma literatura de suporte oral, nomeadamente através da lírica medieval, produto poético de cariz popular e peninsular (excepção feita às cantigas de amor de influência manifestamente provençal) que existia paralelamente à literatura clássica, apanágio de um número diminuto de letrados, num tempo em que a cultura se refugiava dentro dos conventos, verdadeiros centros de produção e difusão cultural, designadamente na preservação e dilatação das bibliotecas da Antiguidade.

108 Ramón Menéndez Pidal, «La primitiva poesía lírica española», in *Estudios Literarios*, Col. Austral nº 28, Madrid, 1968, 9ª edição, p. 157-212. Reproduz o texto da sua conferência no Ateneo de Madrid a 29/11/1919, ponto de partida dos estudos sobre lírica tradicional.

Fora deles, e sem os preciosos conhecimentos dos monges, eram os jograis e os trovadores os grandes responsáveis pela transmissão de cantigas de amigo, de amor, de escárnio e maldizer, aliando a esta função cultural inconsciente uma função lúdica que desde sempre esteve ligada à poesia e ao canto e à qual nem a nata da nobreza e do clero conseguia resistir, razão pela qual o ambiente áulico transparece nas canções de amor.

As cantigas de escárnio e de maldizer apresentam-nos, sem dúvida, a leitura da realidade envolvente, do contexto em que se inserem e onde a fina ironia e o sarcasmo se misturam com um tom acerado e funcionam como paliativos, ajudando ao alívio dos diferentes problemas quotidianos, ridicularizando-os e reduzindo-os a meros jogos de palavras em composições-catarse.

Todos estes textos, embora repousando na realidade sócio-cultural e económica, bebendo em dados que se prendem com um momento histórico, por um lado, e com as tradições, por outro, acrescentam páginas de grande valor documental à própria realidade histórica através de uma produção estética que, radicando-se no concreto e no autêntico, se constrói para além deles.

Lamentavelmente, a transmissão escrita, que é mais duradoura e nos esclareceria um sem-número de dúvidas, não pôde reproduzir fielmente estes legados medievos. Felizmente, algumas cantigas, por exemplo, chegaram aos nossos dias acompanhados da respectiva pauta, revestindo-se, assim, de um duplo significado.

O texto oral tem um carácter bastante particular, apresenta-se como prática de extracontexto complexo, pois articula-se com momentos muito diversificados da vida e do trabalho do homem e a sua transmissão mutila com bastante frequência a estrutura primitiva dos diferentes textos, pelo que se revela necessário reordenar os elementos que sobrevivem.

A solução que se assemelha mais fácil para a resolução das lacunas que determinados textos apresentam é o recurso à analogia que, tal como na linguística, é o princípio nivelador das falhas do sistema, o único princípio que evita o caos a que conduzem o desgaste fónico ou a memória infiel.

Logo, é utópico considerar que a literatura popular tem o grau de pureza que os românticos nela quiseram ver; ela sofreu eventuais

perdas na transmissão de geração para geração. Para o justificar citamos a opinião de María Teresa Barbadillo de la Fuente:

“Al pasar de una generación a otra, estas creaciones poéticas han podido lesionarse, como si fueran gemas; pero, como ellas, han demostrado tener suficiente dureza para resistir al paso de los siglos. Igual que sucede con algunas piedras preciosas, los ejemplares que hoy conocemos pueden tener inclusiones, algo así como impurezas debidas a que en el medio natural se han desarrollado a la vez diversos elementos.”¹⁰⁹

A realidade surge entre mundos inventados e multiplica-se no labirinto das palavras e, graças ao empenho de colectores e estudiosos, é possível escrever a nossa história literária à luz do Romancero e do Cancioneiro. Estes, não só nos facultam informações preciosas acerca dos usos, dos costumes, da própria religiosidade do povo, como nos permitem lutar contra a massificação cada vez mais ameaçadora, contra a contaminação e veneração de culturas alheias.

Há também autênticas manifestações de literatura popular que nunca foram escritas, registadas ou compiladas em livro mas são tão existentes quanto a necessidade de compreender os paradoxos, a vida e o tempo, cujos limites são os olhares diversos do ser humano e que permitem que a literatura reaja à indigência e anemia que a caracterizam.

Aí reside o nosso interesse pela literatura popular que aparece bordada nos lenços. A estrutura mais usual desta poesia de cariz popular (embora facilmente se detectem algumas incoerências a nível de métrica e de rima) é a quadra de versos de redondilha maior, ainda que seja possível encontrar exemplos de redondilha menor, com rima cruzada, entre o segundo e o quarto versos.

Os temas, bebendo inspiração na natureza e na vida, são os mais variados sendo o mais recorrente o do amor, pois o canto poético servirá também para construir um universo rico em emoções que inebria e, acima de tudo, traduz a pluralidade de sentimentos humanos e ganha, portanto, foros de universalidade.

109 María Teresa Barbadillo de la Fuente, *El Romancero y la lírica tradicional*. Madrid, Alhambra Longman, 1995, p. 4.

Recolher elementos do *Cancioneiro* é também uma forma de reter o tempo que contém; correr, através dos tempos, em diferido pela imaginação popular. A memória cativa a essência das coisas num lugar fabuloso, onde reside a confiança, pelo que pode ser libertadora; dela, e apenas dela, poderá germinar o futuro.

O *Cancioneiro* ajuda os homens a encontrar um sentido para a vida e sustenta um modo de ultrapassar os obstáculos que o real contém.

E se lembrarmos o conceito de *V Império* que Fernando Pessoa vislumbrava e desejava para a sua pátria, as quadras bordadas nestes lenços minhotos funcionarão, também, como forma de provarmos que somos intrinsecamente sensíveis, que gostamos de partilhar, de conviver com os outros, pelo que o canto pode ajudar à comunicação entre os homens, servir de pretexto para momentos de comunhão, de convivência em que os laços se estreitam e a amizade, a camaradagem se conquistam.

Uma primeira dificuldade seria distinguir com precisão o que se poderá considerar como parte integrante de um imaginário popular e aqueles versos que, ligando-se ao povo, se podem encontrar também noutras manifestações literárias. Conscientes desta dificuldade e admitindo a imprecisão nalgumas apreciações que serão feitas, começámos por analisar a concepção axiológica que subjaz a estes textos.

A primeira conclusão a que chegámos é a que se relaciona com a genealogia das composições poéticas presentes nos lenços. Muito poucos exemplos terão sido criados originalmente para os adornarem.

O povo usa um património ancestral que lhe pertence para bordar as quadras que traduzem desde o desespero manso que a solidão provoca, aos momentos idílicos em que se espia o horizonte à procura de afectos harmoniosos.

E, então, selecciona entre os versos que conhece de cor aqueles que melhor se coadunem com o estado de alma, com a mensagem que se pretende enunciar. Outras vezes, altera-os, transforma-os, adapta-os às suas necessidades comunicativas, expressivas, mesmo que isso implique a perda de algumas qualidades estilísticas.

Opinião semelhante pode encontrar-se em José Leite de Vasconcelos: “Umás vezes os versos dos lenços são feitos *ad hoc* por qualquer

poeta da aldeia, (...) outras têm carácter mais ou menos antigo, como os que se lêem nas *Tradições Populares*.”¹¹⁰

Parafraseando Pascal, poderemos afirmar que na literatura popular presente no nosso *corpus* nada se cria, tudo se transforma.

Será, sem dúvida, o triunfo da consciência sobre a injustiça, sobre aqueles que nunca admitiram ou reconheceram o valor estético-literário da literatura popular como forma de expressão dos sentimentos mais nobres e profundos.

É, pois, nossa convicção que as quadras presentes nos “lenços de namorados” são, na sua maioria, elementos do *Cancioneiro* popular, conclusão a que facilmente se chega pelo cotejo delas com as presentes nos diversos *cancioneiros*.

Citamos, a atestar essa filiação, entre outros exemplos possíveis, seis quadras que podem encontrar-se no *Cancioneiro* popular português da responsabilidade de Jaime de Cortesão, e aparecem bordadas em alguns *lenços de namorados* que pudemos observar ao longo do nosso estudo:

*Cancioneiro*¹¹¹

Lenços de namorados

Como pode um pai p'ribir
Que sua filha queira bem?
Se a lei do pai é sagrada,
O amôr mais fôrça tem.

Um pai não pode prohiar
Sua filha de querer bem
Se as leis e os pais sagradas
As do anor mais força tem

Aqui tens meu coração
E a chave para o abrir;
Não tenho mais que te dar,
Nem tu mais que me pedir.

Aqui tens o meu coração
E a chabe pró abrir
Num tenho mais que te dar
Nem tu mais que me pedir

Pergunta a quem sabe amar
Qual é mais para sentir?
Se é amar, vivendo ausente,
Se é ver e não possuir

Pergunta a quem saiba amar
Qual e mais para sentir
Se amar e viver ausente
Se ver i não possuir

110 José Leite de Vasconcelos, *Opúsculos* – vol. VII, Lisboa, Imprensa Nacional, 1938, p. 1350.

111 Jaime Cortesão, *Cancioneiro Popular*, Porto, Renascença Portuguesa, 1914, pp. 85 – 118.

Podemos, então, concluir que a poesia dos lenços recupera elementos do *Cancioneiro*, apesar de, simultaneamente, revelar a adaptação intencional a casos individuais. Também não parece descabido insistir na ideia de que as remodelações sucessivas implicam a perda de um certo grau de pureza.

Estamos diante daquela dimensão temporal que baliza a vida dos homens e prolonga o passado no presente, sem limites nem fronteiras.

2.1. Os movimentos migratórios

Apesar de, à exceção de duas quadras recolhidas durante o nosso estudo, nenhuma outra apresentar referências explícitas ao trabalho, podemos, através da observação e análise dos símbolos, apresentar algumas conclusões.

Começámos pelo material de que são feitos os lenços, o linho, cultivo que servia para equilibrar a economia doméstica, para confeccionar diferentes peças de vestuário e o bragal indispensável a qualquer lar e que aparece numa quadra onde também se exaltam as belezas da região:

Ó Minho das noites belas
Onde o linho amadurece
Quem uma vez te visita
De ti nunca mais s esquece.

Temos depois referências ao cultivo da vinha, um dos aspectos económicos mais salientes em toda a região minhota, a produção de vinho verde, no *Lenço das Vindimas* (Anexo III: foto 3) que, apesar de não ostentar quadra alguma, apresenta bordados quatro símbolos intimamente ligados a esta prática: a cesta, a escada, o cântaro e o pipó. Estes símbolos, não só atestam a actividade referida como realçam com alguma evidência o aspecto rural do lenço, o sentimento telúrico, a ligação ao mito de Anteu, pois é em torno da terra que o casal irá construir o seu futuro, a terra dar-lhe-á o sustento e a força para enfrentarem as agruras da vida.

A este propósito, recorremos às palavras de Henrique Rodrigues:

“O sumo da uva e a broa faziam parte da dieta do homem do Alto-Minho. O operário, quando os tinha em abundância, fazia deles a base da sua alimentação. Nos anos de grande produtividade ocupava um dos primeiros lugares nas fontes de riqueza dos agricultores, porque a cultura era mais barata, mais produtiva e mais cómoda.”¹¹²

Mais adiante, este mesmo autor acrescenta, a propósito da importância da vinha na economia minhota:

“Se 1850 corresponde a um ano mau, o de 1851 marca o fim das colheitas excelentes, seguindo-se, até 1854, a fase de proliferação do oídio. O Alto-Minho, entre 1850 e 1860, vê arruinada uma fonte de riqueza, sendo golpeada rudemente a sua economia.”¹¹³

Uma quadra ostenta também referências a esta actividade:

O lenço que tu me deste
Enchi-o de uvas na vinha
Comi-as fiquei tonta
Não sei o que o lenço tinha.

Num outro lenço, *Lenço sem nome* (Anexo III: foto 9), encontramos a representação de espigas numa clara alusão ao cultivo do trigo, representando “o pão nosso de cada dia”.

Em algumas situações, o lenço foi utilizado como forma de pagamento, numa clara evocação de outros tempos, anteriores à circulação de moeda. Segundo pudemos apurar, vários exemplares terão sido oferecidos para gratificação de serviços prestados, prática muito comum entre pessoas de escassos recursos, mas com claras noções de honra e reconhecimento. “Encontrado em casa de um “cirurgião” de aldeia, freguesia de

112 Henrique Rodrigues, «Emigração, conjunturas políticas e económicas», in *Actas do Colóquio Internacional sobre Emigração e Imigração em Portugal, séculos XIX e XX*, Lisboa, Editorial Fragmentos, 1993, p. 68.

113 Idem, *ibidem*, p. 69.

Cibões, indivíduo que tratava doentes sem ter a licenciatura em medicina. Era pago, geralmente, por produtos agrícolas e artesanais.”¹¹⁴

A partir de realidades como a que acabámos de descrever, estamos em crer que as condições de vida e de trabalho eram tão precárias que muitos eram também os que se sentiam impelidos a procurar noutras terras aquilo que a sua lhes negava, dando continuidade a uma velha tradição, pois a emigração, na sua forma elementar de deslocação de pequenos grupos é tão antiga como a humanidade.

No caso específico de Portugal, na vanguarda onírica dos que ainda partem na demanda de um futuro melhor, adivinham-se como espectros fatais, as naus quinhentistas.

Para melhor compreendermos a trama dos fios históricos que se encontram na origem da emigração portuguesa, é forçoso e fundamental que recuemos a uma época muito longínqua, ao século XVI, quando Portugal (à imagem do que se verificava em Espanha) assumia a predestinação, a verdadeira missão de descobrir – e mais tarde colonizar – os novos territórios que tinha retalhados pelo mundo.

A criação de vastos impérios mundiais por Portugal e Espanha criou um conjunto de condicionalismos históricos tendo sido, inclusive, nesse período, que terão começado a coexistir noções de colonizador e emigrante, nomeadamente a partir do povoamento das ilhas atlânticas, iniciado no segundo quartel do século XV, constituindo a Ilha da Madeira o primeiro ensaio de colonização europeia.

E a emigração, misto de sonhos e de dramas – perspectivas convergentes e interactuantes – é aparentemente apenas um fenómeno demográfico, e dizemos apenas porque o mesmo implica toda uma estrutura sócio-económica.

Em síntese, constatou-se que entre as principais causas da emigração se encontram a pobreza – e a inviabilidade de a remediar em solo pátrio –, a asfixia económica causada pelo regime político, a imobilidade social e até motivos relacionados com a intolerância religiosa que se traduzem pelo horror à vida do campo no lugar de origem.

A região geográfica de que nos ocupámos pertence às áreas onde se verificou o predomínio incontestável das saídas. Segundo Joel Serrão: “nos fins do século XVIII e princípios do século XIX, as regiões

114 *Lenços de Namorados – escritas de Amor*, Vila Verde, Aliança Artesanal, 2002.

portuguesas de maior incidência eram o Entre Douro e Minho e o Algarve (...), o que não significa que se não emigrou também de outras paragens e, possivelmente, de todo o País.”¹¹⁵ Convém, todavia, acrescentar que só a partir de 1864 (data do primeiro Censo em Portugal) se começam a registar com apuro os dados referentes à emigração.

Sabemos, contudo, que o fenómeno dos movimentos migratórios se explica à luz de diferentes condicionantes: existência de áreas com elevada densidade populacional, logo espaços privilegiados de mão-de-obra excedentária, imobilidade do sistema de propriedade fundiária, a depressão endémica da agricultura.

A perturbação da vida rural e a grande força atractiva das grandes cidades, se bem que razoavelmente ilusória, actuando em conjunto, estarão na raiz do êxodo rural.

As grandes metrópoles constituem, assim, um pólo de atracção para as populações do meio rural. Esta atracção é sobretudo provocada pela sedução exercida pelas economias centrais sobre as periféricas. Os povos do interior partem, então, na ânsia de ascenderem com as suas famílias a melhores níveis de vida. O êxodo rural alastra pelo país a partir de finais do século XIX, a que corresponderá o abandono dos campos, a desertificação do interior e o envelhecimento da população rural:

“A tendência manifestada pela população portuguesa para se acumular à volta dos dois grandes pólos de Lisboa e Porto não é, evidentemente, um aspecto muito recente da História de Portugal. Ainda que pouco sensível no princípio do século XVI (fig. 159), o fenómeno encontrava-se já bem esboçado em meados do século XIX (fig. 160), para tomar sobretudo importância a seguir à Segunda Guerra Mundial. Em 1950 os distritos de Lisboa/Setúbal e do Porto agrupavam já um terço da população do País; em 1981 suportavam quase metade da população (46 por cento).”¹¹⁶

115 Joel Serrão, *A emigração portuguesa – sondagem histórica*, Lisboa, Livros Horizonte, 1982, p. 136.

116 Suzanne Daveau, «Comentários e actualização», in *Geografia de Portugal, o Povo Português*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1989, p. 804.

As duas grandes cidades portuguesas – Lisboa e Porto – são caracterizadas pela macrocefalia demasiado atractiva para que se lhes possa resistir, mas, ao atingirem o ponto de saturação, tornam-se hostis para aqueles que estão a mais e que se vêem portanto obrigados a procurar novos rumos.

No nosso *corpus* encontramos referência à capital em dois lenços:

Para lisboa te mandei
Um jencinho quasi novo
Em cada ponta seu suspiro
No meio dos ais que eu morro

De Lisboa me mandaram
Um lencinho quase novo
Em cada ponta um «ai»
No meio «Jesus que eu morro».

Sabemos que a primeira quadra – *Lenço da Célia* (Anexo III: foto 10)– foi bordado por uma jovem, Maria Rosa, para oferecer ao namorado que se encontrava em Lisboa, a cumprir o serviço militar obrigatório. A ida para a tropa era também um dos motivos que levava os jovens a ausentarem-se da sua região natal.

Os contrastes naturais determinarão modos de vida ou regerão economias diferentes e serão sempre motivo de deslocamentos das populações, sejam elas feitas a nível interno, sejam rumo a outras paragens, fora do âmbito nacional.

Vejamos, então, um pouco mais de perto essa realidade.

Embora nos falte apoio documental para esta asserção, tudo indica que, até meados do século XIX, cerca de 90% da emigração portuguesa tinha como destino o Brasil. Por uma motivação ou por uma rotina histórica, os portugueses emigravam para terras de Vera Cruz, que constituíram, desde meados do século XVI até aos primeiros anos da década de 60 do século passado, o principal destino da emigração portuguesa.

Pode presumir-se, à base de tais números, que este fenómeno se torna relevante a partir da década de 30, mas começa muito antes:

“(…) de 1808 a 1817 teriam entrado no Rio de Janeiro 24000 portugueses, o que dá uma média de 2600 por ano; a partir de 1837, pelo menos, está registada no Brasil a entrada de imigrantes portugueses; o número referente ao ano de 1855 (11557 emigrantes) revela pela sua grandeza relativa aos quantitativos posteriores um ponto alto de uma trajectória cíclica que principiou alguns anos antes.”¹¹⁷

Sabemos que até meados de 1850, a emigração portuguesa era sinónimo de emigração para o Brasil. Milhares de homens partem para este país, atraídos pela miragem dos metais e das pedras preciosas, o que provocou, na pátria lusa, a desvirilização da população, uma vez que são maioritariamente os indivíduos do sexo masculino e entre os 14 e os 39 anos de idade¹¹⁸ que partem em busca do *El Dorado*, esgotados que estão os sonhos de o alcançarem nos acanhados horizontes económicos do país natal. Por oposição aos que abandonam as raízes, ficam outros agarrados ao chão terroso, mas que, comungando dessa utopia, cantavam:

Deus te leve a Pernambuco,
E venhas de lá tão rico,
Que El-Rei da Dinamarca
Não possa igualar contigo.¹¹⁹

O fenómeno continua ao longo de todo este século, uma vez que, segundo Jorge Carvalho Arroteia, “das 218 782 saídas registadas neste período, cerca de 93,1%, dirigiram-se para o Brasil.”¹²⁰

No entanto, há que afirmá-lo, o aumento da emigração inscreve-se na confluência de dois vectores fundamentais: a abolição da escravatura (em 1800, os escravos representavam, pelo menos, metade da

117 Joel Serrão, *Op. cit.*, p. 33.

118 Cf. Joel Serrão, *Op. cit.*, pp. 124-126.

119 Jaime Cortesão, *O que o povo canta em Portugal*, Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1942, p. 39.

120 Jorge Carvalho Arroteia, *A emigração portuguesa – suas origens e distribuição*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, p. 23.

população do Brasil) e o crescimento da economia do café. Ironicamente, o emigrante europeu substituiu a mão-de-obra escrava (o tráfico de escravatura foi extinto em 1888), e as condições de vida e de trabalho são tão duras que podemos afirmar que se não estávamos perante uma escravatura de direito, tínhamos, pelo menos, uma escravatura de facto, o que levou, por exemplo, a Alemanha a proibir em 1859, a emigração dos seus naturais para o Brasil.

Deve salientar-se, antes de mais nada, que todos estes números se relacionam com a emigração legal, embora a par desta sempre tenha coexistido um movimento clandestino cujos números é quase impossível conhecer, em virtude da ausência ou da má qualidade dos dados disponíveis. Qualquer tentativa de rigor numérico seria ilusória. Este entrave não impede, contudo, que se tenha consciência de que a emigração clandestina constituiu uma parcela bastante significativa.

Há também, evidentemente, notícias de emigrantes bem sucedidos – os *torna-viagem* – no comércio, nas práticas agrícolas, o que vai funcionar como um apelo à emigração, na expectativa do sucesso, do enriquecimento.

Aliás, os “brasileiros” de *torna-viagem* constituíam um tipo humano muito característico da sociedade portuguesa do século XIX, a quem os escritores da época (e alguns do presente) prestam atenção. De Camilo Castelo Branco, a Ferreira de Castro, passando por Miguel Torga e Agustina Bessa-Luís, em todos encontramos referências ao fenómeno, ressonâncias deste conceito.

Alexandre Herculano, por exemplo, oferece-nos esta visão:

“A denominação de *brazileiro* adquiriu para nós uma significação singular e desconhecida para o resto do mundo. Em Portugal, a primeira idéa, talvez, que suscita este vocabulo é a de um individuo, cujos caracteristicos principaes e quasi exclusivos são viver com maior ou menor largueza e não ter nascido no Brazil; ser um homem que saiu de Portugal na puericia ou na mocidade mais ou menos pobre, e que, annos depois, voltou mais ou menos rico. Esta noção vulgar da palavra *brazileiro* não surgiu sem motivo entre o povo. É que milhares e milhares de factos lh’a gravaram no espirito. O *mineiro* do seculo passado converteu-se no *brazileiro* dos nossos dias. São a primeira

e a ultima palavra da historia de uma evolução politica e economica altamente instructivas, que poderia acaso resumir-se no seguinte asserto:«a nossa melhor colonia é o Brazil, depois que deixou de ser colonia nossa.»¹²¹

Já Miguel Torga, escritor transmuntano, também ele emigrante na sua juventude em terras brasileiras, surpreende-nos com um discurso onde se adivinha o desencanto, a amargura daqueles que, na esperança de sobreviver, são obrigados a partir para outras paragens:

“Quem nunca se sentiu a mais na própria terra a pontos de ser obrigado a deixá-la e a procurar na distância o calor que ela lhe nega, mal pode compreender o que significa esse golpe na consciência, essa vergastada no amor-próprio, esse sentimento dorido de todo o filho segregado ao lar materno. Os companheiros, ou os irmãos até, podem continuar à lareira nativa, a comer o pão nativo. O desgraçado terá de partir, de ir semear noutras leivas o suor que o pátrio chão lhe rejeita!”¹²²

Agustina, por seu lado, num tom acerado que lhe é característico, apresenta-nos um outro olhar sobre alguém que, regressado rico, tem uma necessidade doentia de demonstrar os sinais exteriores da sua vitória, ostentar outros hábitos, revelar ignorância perante a miséria encardida que abandonou:

“O filho mais velho de Narcisa Soqueira – ela tinha dum segundo casamento uma enteada e um outro filho – voltara do Brasil, rico, com faíscas de brilhantes a despedirem dos dedos e das abotoaduras todas, com zaragatices de bordados nos coletes, muito pachá, querendo café – moca, dizia – ao dejum e fazendo olhos redondos para as coisas do campo.”¹²³

121 Alexandre Herculano, *Opúsculos IV*, Lisboa, Viuva Bertrand & C^a Successores Carvalho & C^a, 1882, pp. 111 – 112.

122 Miguel Torga, *Traço de União*, Coimbra, ed. do autor, 1969, p. 101.

123 Agustina Bessa-Luís, *A Sibila*, Lisboa, Guimarães Editores, 1984, p. 37.

Mas nem só este tipo de literatura nos pode oferecer informações epocais preciosas. Acreditamos no grande valor documental de que se revestem os lenços. Pelas quadras e pelas histórias de alguns lenços que nos foi possível recolher, podemos afirmar que, através da análise destes exemplares de literatura popular, temos provas inequívocas de que um dos destinos dilectos das gentes do Minho era o Brasil:

Aqui vai este lencinho
Ai por cima do mar fora
O Brasil nao e nosso
Adeus Brasil bou mibora.

Nesta quadra, o lenço é emissário da jovem que o envia, na expectativa de que o “amor” regresse, pois o Brasil não é nosso e ela morre de saudades, ansiando o regresso:

Meu Manel bai pró Brasil
Eu tamen bou no Bapor
Gardada no coração
Daquele qué meu amor

Que lindo é o meu amor,
Outro como êle não há,
Que me trouxe êste lencinho
Lá das bandas do Pará!

Igualmente importantes são os símbolos que adornam estes lenços: o vapor – único meio de transporte, à época, para realizar a viagem intercontinental – e a pomba com a carta – numa clara alusão ao exclusivo meio de comunicação entre os amantes ou entes queridos. O lenço será um meio para atenuar os efeitos de uma solidão, por vezes ímpar e atroz, como forma de diluir as distâncias e tornar presente o amante longínquo. A alma feminina penetra noutro universo pela comunicação escrita, a qual imprime força e coesão à dinâmica da proximidade e da distância, em matéria de laços afectivos.

Foi-nos também possível encontrar outras referências ao Brasil, na história de dois lenços, facultadas pela *Aliança Artesanal*:

“Lenço do Sr. José Barbosa (Anexo III: foto 11): pertenceu a D. Amélia Ramalho Santos Silva (nascida em 1875 e falecida em 1938) natural de Manaus – Brasil. De regresso a Portugal, em 1900, trouxe o lenço que tinha sido bordado por ela no Brasil.”

“Lenço do Brasil (Anexo III: foto 12): de Ribeira do Neiva chegou ao Brasil levando consigo este lindo lenço, promessa da sua namorada que aguardava ansiosamente o dia do reencontro, um jovem de 21 anos. A vida seguiu outro rumo e o jovem veio a casar com uma brasileira. O lenço de compromisso sempre guardado respeitosamente foi dado a guardar à sua esposa, que ao partir para o além, pediu à filha que o guardasse em memória do pai. É de referir que tanto a mãe como a filha desconheciam a simbologia desta peça. A filha sentiu muita ternura e emocionou-se quando lhe contamos a história que o lenço transportava.”¹²⁴

O Brasil será também sinónimo de saudade, esse sentimento que quebranta o sofrimento se ligado à esperança de um regresso, a esperança edificante que tudo transforma e se encontra em muitas composições do *Cancioneiro Popular*:

Tenho o meu peito fechado,
Stão as chaves no Brazil;
O meu peito não se abre,
Sem as chaves de lá vir.¹²⁵

Mas o Brasil, à semelhança de todos os sonhos, revelou-se para muitos um irisado engano. É o reverso da utopia que subjaz a qualquer

124 *Lenços de Namorados – escritas de Amor*, Vila Verde, Aliança Artesanal, 2002.

125 Jaime Cortesão, *Op. cit.*, p. 150.

fenómeno migratório, o seu lado negativo, obscuro, visão que nos é oferecida por uma quadra do mesmo *Cancioneiro Popular*:

Oh! Brazil, terra de enganos
Quantos lá vão enganados;
Tantos lá vão por tres anos
E lá ficam sepultados.¹²⁶

E, no período de duas décadas que as duas Grandes Guerras balizam, dados os entraves colocados à emigração para este país, foi preciso encontrar alternativas.

Registem-se, a esse propósito, as palavras de Joel Serrão:

“Os anos que medeiam entre cerca de 1930 e cerca de 1945 balizam uma alteração importante nos rumos tradicionais da emigração portuguesa. A crise mundial de 1929-1930, por ricochete, levou o Brasil, tradicional escoadouro da nossa gente, a fechar os seus portos à emigração europeia, o que, conjugado com medidas legais restritivas em Portugal e com a paralisação dos transportes oceânicos durante a guerra de 1939-1945, se traduziu por aquilo a que parece legítimo chamar-se o princípio do fim da multissecular saída para terras de Vera Cruz.”¹²⁷

Os lenços, assumindo a sua função documental, oferecem-nos algumas respostas. Sabemos, pela sua análise, que houve também surtos migratórios para os Estados Unidos da América. Aliás, estes, à semelhança do Brasil, contam-se entre os destinos preferidos dos emigrantes portugueses, embora em percentagem expressivamente menos relevante.

Segundo Jorge Carvalho Arroiteia:

“(…) desde o início do nosso século (século XX)¹²⁸ até ao começo da Primeira Grande Guerra, o número de

126 *Idem, ibidem*, p. 82.

127 Joel Serrão, *Op. cit.*, p. 39.

128 A informação entre parêntesis é da nossa responsabilidade.

portugueses que emigraram para os E.U.A. terá sido de 100 073 – média anual de 6671 saídas – representando apenas cerca de 16,7% do total da emigração oficial ocorrida nesse período. [...] Assinalamos os anos de 1916 e de 1920, quando o número de emigrantes que se dirigiram para este país foi de 11522 e de 24156, respectivamente, correspondendo a cerca de 46,3% e 37,3% da emigração oficial. Mesmo assim o total de saídas para os E.U.A., entre 1915 e 1930, elevou-se a 70 734 (média anual de 4421), representando apenas 14,2% da emigração oficial estimada durante esse período.”¹²⁹

Estas palavras ganham consistência se atentarmos na história de dois lenços, o *Lenço dos Perús* (Anexo III: foto 4), oferecido por uma avó às netas que, vindas dos Estados Unidos da América, se encontravam a passar férias em sua casa, e o *Lenço dos Cravos* (Anexo III: foto 13):

Estelenço foi bordado pela Maria para oferecer ao namorado que se encontrava nos Estados Unidos da América. Casou e emigrou para junto do marido. Regressaram passados muitos anos. Quando o casal faleceu os filhos que ficaram na América vieram a Portugal, e conhecendo a história que estava subjacente ao lenço pediram-no aos familiares.¹³⁰

Em E. Lapa Carneiro encontramos a história de um lenço relacionado com a emigração para Inglaterra:

“Sei duma velhinha de Santa Maria de Galegos que tem um lenço destes e não o vende por nenhum preço. E tem razão, como vais ver: Há muitos anos atrás, a rapariga, que era a que hoje é velhinha, deu um lenço (o tal lenço) ao namorado, antes dele emigrar para Inglaterra. Aí, houve uma pessoa que cobiçou o lenço e ofereceu dinheiro por ele. Mas o rapaz não no vendeu. Um dia regressou à terra,

129 Jorge Carvalho Arroiteia, *Op. cit.*, p. 31.

130 *Lenços de Namorados – escritas de Amor*, Vila Verde, Aliança Artesanal, 2002.

e casaram-se. Hoje, ele morreu e ela é velhinha. Mas não se esqueceu de que o homem lhe pediu para que nunca dispusesse da prenda que ele tão bem estimara. Bem adivinhamos, no entanto, que, mesmo sem este pedido, o lenço não levaria descaminho.”¹³¹

Fomos também encontrar referências à colonização, reportando-se, no caso específico, à ilha de S. Tomé e Príncipe, em dois lenços bordados por Conceição Pinheiro da *Aliança Artesanal* (Anexo III: fotos 14 e 15):

Lenço S. Tomé e o Lenço C. A criados por Conceição Pinheiro, inspirados nos tradicionais, verdadeiras escritas de amor com que pretendeu homenagear os anos felizes vividos em S. Tomé e Príncipe de onde regressaram no ano de 1978.¹³²

O número diminuto de referências às províncias ultramarinas, que numa primeira análise nos surpreendeu, dado o pendor nacionalista que sempre caracterizou o nosso país a partir da época da Expansão Ultramarina, explica-o Orlando Ribeiro ao afirmar que “a emigração portuguesa conservou muito tempo pela África uma repugnância difícil de vencer.”¹³³ Assim mesmo, os principais destinos serão Angola e Moçambique, nunca representando colónias onde os portugueses pretendessem fixar-se com carácter permanente.

Ainda segundo o mesmo autor: “Mais do que a natureza, uma rede de preconceitos não superados e a presença de populações de cor, constituem ainda um óbice à fixação de brancos em ambientes onde, no Brasil, eles há muito tempo se enraizaram.”¹³⁴

À luz do que acabámos de expor, concluímos que a experiência nacional da emigração, experiência multissecular, está fortemente en-

131 E. Lapa Carneiro, *Op. cit.*, p. 8.

132 *Lenços de Namorados – escritas de Amor*, Vila Verde, Aliança Artesanal, 2002.

133 Orlando Ribeiro, *Geografia de Portugal – O Povo Português*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1989, p. 767.

134 *Idem, ibidem*, p. 767.

raizada na alma portuguesa e, à semelhança de Camões, acreditamos que “se mais mundo houvera, lá chegara”.¹³⁵

No entanto, a saudade, esse sentimento fortemente implantado no psiquismo nacional, faz com que jamais se extinga o desejo de retorno à pátria, ao ritmo dos destinos individuais.

Desse mesmo aspecto nos dá conta Orlando Ribeiro que novamente citamos por considerarmos que nos oferece uma síntese eficaz das ideias que temos vindo a desenvolver:

“Por outro lado, e por toda a parte, o português conserva ou afina as suas qualidades essenciais: trabalhador, resistente, sóbrio, ordeiro, dotado de um grande sentido de solidariedade. Curtindo saudades da terra que lhe alimentam a esperança de volver, ou fundindo-se entre a população dos países que lhe garantem outro nível de vida, o português emigrante cumpre um inevitável destino, que, desde o século XV, o levou a trocar as suas pobres leiras pelos grandes caminhos do Globo. Atraído por terras novas, muito menos místico do que aventureiro e traficante, rude trabalhador debaixo dos climas mais inóspitos, prendendo-se facilmente ao encanto de mulheres de todas as raças, foi acima de tudo, na zona tropical, um pioneiro e um povoador. Baralhando a gente e os produtos, deve contar-se certamente entre os povos que mais contribuíram para organizar o Mundo sob a égide da civilização europeia.”¹³⁶

2.2. As regras sociais

Os lenços, testemunhos de uma época, são também um modo de difundir e veicular críticas sociais, regras de comportamento em sociedade, substituindo, amiúde, a escola e a cartilha nas suas funções

135 Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Lisboa, Editorial Verbo, 1972, p. 198.

136 Orlando Ribeiro, *Op. cit.*, p. 769.

tradicionais, embora toda a poesia, mesmo a popular, tenha subjacente um carácter lúdico.

Estas quadras não devem, no entanto, ser encaradas numa perspectiva meramente lúdica, pois as comunidades que as usam e as perpetuam revelam preocupações pedagógicas e utilizam-nas como fórmulas de transmissão de saber e de conceitos éticos. Estas manifestações literárias tiveram, portanto, um desempenho de destaque como mantenedoras das tradições e dos conhecimentos de transmissão oral, expressando a moralidade sem artificialismos, funcionando como verdadeiras elevações do pensamento.

Acreditamos que os seus autores as encarassem como uma possibilidade de exorcizar os medos, de transmitir lições de vida, difundir valores éticos e morais, substituindo a escola a que só os mais afortunados tinham acesso. A história folclórica de teor tradicional permitiria, assim, que, através da fantasia, se atingisse uma essência moral, contribuindo, também, para manter coesos os valores da comunidade. Realça-se, deste modo, o verdadeiro significado das tradições culturais, identificadas como um todo, que asseguram uma certa vida e coesão interna dos elementos do grupo ou da sociedade em que são difundidas.

No entanto, nem sempre se verifica a adesão dos indivíduos à coerência e coesão da ordem social. Nem todos os valores são pacífica e comumente partilhados por todos os indivíduos.

Encontramos, então, quadras onde se difundem conselhos sobre a forma como manter uma relação velada para que os outros dela não se apercebam e não possam funcionar como opositores – os familiares – ou como rivais – as outras raparigas potencialmente interessadas no rapaz ou os eventuais candidatos ao coração da donzela:

Quem qizer criar amores
Para niguem desconfiar
Quando ulhar nao deve rir
Quando u rir nao deãe ulhar.

Todo este cuidado justifica-se pelo facto de, nesta época, as relações de namoro serem particularmente difíceis. Havia um conjunto de regras pré-estabelecidas que era preciso respeitar e fazer respeitar a todo o custo. E se não eram os progenitores a zelarem pela reputação

da donzela – que jamais, em circunstância alguma, podia ficar a sós com o seu *conversado* – eram os seus irmãos que assumiam esta tarefa, a que acrescentavam outros actos descabidos como o de violar a correspondência que as jovens recebiam dos seus apaixonados. Havia, pois, a necessidade de cumprir os códigos de aproximação da sociedade. Não esqueçamos que os tabus relativos à expressão amorosa – e a incapacidade linguística por eles provocada – impedem a livre manifestação do pensamento pelo que importa vencer as limitações pelo recato. Mas mesmo este poderá ser sinónimo de sofrimento:

Quem ama ocultamente
Sem declarar seu amor
Sente mil ancias no peito
Vive cercada de dôr.

Mas, desafiando todas as regras de comportamento, todas as convenções sociais – o sentimento amoroso não é jamais isento de desejo – a mulher está sedenta de se entregar a carinhos. Contudo, como o contacto físico entre os namorados não permitia mais do que um simples aperto de mão, qualquer outra manifestação de afecto ou ternura seria socialmente condenável e os transgressores passíveis de ásperas censuras, de uma punição, de severo castigo.

Perante horizontes tão rentes ao chão, nada mais podiam as donzelas fazer do que conformarem-se com a sua sorte, desabafando para o lenço a revolta que sentiam e à qual aduziam uma certa dose de humor subtil, de fina ironia:

Se eu te der um beijo
Não é má educação
Só é remédio que cura
Doenças do coração.

Nada na quadra tem conotações eróticas. É uma imagem de doçura que se justifica com o afecto que une os apaixonados. Não há uma ideia de comprazimento sensual, mas antes uma sensação de ternura como celebração da bem-aventurança que a reciprocidade sentimental torna possível.

Pelo contrário, em situações em que se adivinha o rompimento da relação, os ósculos trocados revestem-se de particular importância, pelo que a rapariga pede que, à semelhança das outras prendas trocadas, lhe sejam devolvidos os beijos dados e recebidos pelo namorado.

A rapariga, acreditamos, age desta forma como se pretendesse apagar eventuais vestígios que pudessem indiciar qualquer mácula na sua virtude ou de algum modo lhe pudessem ser perniciosos, quer perante a família, quer perante um eventual futuro interessado:

Meu amor se estás repeso
Da palavra que me deste,
Dá-me o beijo que te dei,
Toma dois que tu me deste.

Talvez o emissor destes versos esteja já arrependido de ter dado os beijos, talvez considere a hipótese de voltar atrás. Ou acelerar ainda mais para ultrapassar as dúvidas. A alma oscila. Há uma luz sinistra a ensombrar o amor.

Uma outra quadra deixa transparecer o desacordo com as leis parentais que, quando comparadas com as do Amor, não têm força alguma. Acima da lei da obediência filial está a lei do próprio Amor. As mulheres do Minho vão sendo agentes de transformação no seio das suas próprias famílias e da própria sociedade em que estão inseridas. É a afirmação do sujeito em detrimento de um qualquer grupo de pertença, reforçando e valorizando a sua individualidade. É claramente a identidade do indivíduo a sobrepor-se à identidade do grupo:

Um pai não pode prohiar
Sua filha de querer bem
Se as leis e os pais sagradas
As do amor mais força tem.

Para além de lhe atribuirmos grande sinceridade, estas palavras revelam-se particularmente iluminadoras pelo que nelas se exprime de desconforto e discordância perante os códigos ancestrais enraizados na mentalidade do povo que os faz sancionar e aceitar pela sociedade em geral.

No entanto, nem todas as jovens comungam da mesma opinião, nomeadamente quanto à idade em que deveriam contrair matrimónio. Os emissores de algumas quadras denotam uma atitude não -passiva, mas ao mesmo tempo defensiva, própria de quem dispõe de recursos e da capacidade de questionar situações sociais. Numa quadra é-nos possível encontrar um certo tom de crítica, através do qual o seu emissor pretende destacar-se da opinião das demais raparigas, chegando mesmo a recorrer a um tom sentencioso. Assim, de forma inequívoca, emerge a componente individual, evidenciando coragem, persistência na luta pela autonomia, a não desistência:

Eu nunca me rigulei
Pelas minhas companhairs
O cazar a mosa nova
E o pior das asneiras.

Está estabelecido que na adolescência ou juventude os pares se devem formar para preencherem as suas funções sociais de marido e esposa. Logo, esta atitude, este assumir da diferença não deixam de causar alguma estranheza pelo afastamento que implicam em relação ao tradicional horizonte expectacional das jovens em idade de casar:

Não ha rapariga nova
Qui não dezeje cazar
A menina e a primeira
Que assim ouço falar.

A resposta à surpresa contida nestes versos transparece numa outra, onde não será difícil adivinhar o verso que falta e que em nada afecta a mensagem a veicular:

Hei-de casar este ano,
Ou para o ano que bem
São os homens mais baratos...

O mesmo tom aforístico que é possível adivinhar nos últimos exemplos transcritos ocorre numa estrofe onde se discute a importância de “conhecer a direcção do vento”, isto é, o namoro. A troca de pa-

lavras entre os apaixonados é importante para o mútuo conhecimento que deve processar-se de modo lento, sem correrias, atropelos, nem precipitações para que a assunção do compromisso possa ser tomada de forma consciente e amadurecida:

v

Amor firme e constante
Minha alma jurado tem
Com todos falo e rio
Só a ti quero bem

Dar dois dedos de conversa
Não é dar o amor a alguém
E so ver que vento assopra
Quem vai com calma vai bem.

Estaremos em presença de um tom sarcástico ou de puro gracejo? De qualquer forma, consideramos a mensagem veiculada nestes versos como uma extensão das máximas morais onde se difundem os valores da sociedade.

Num tempo em que o recato parece cânone a nunca desrespeitar, algumas jovens sentiam necessidade de manifestar os seus sentimentos, sobretudo se o rapaz era tímido ou desatento, como acontece na história que deu origem ao *Lenço do Comendador* (Anexo III: foto 16) no início do século XX:

“Uma jovem de família da cidade do Porto, enamorou-se por um estudante de Direito que frequentava a sua casa. Como o jovem não se declarava, a jovem começou a bordar este lenço colocando na quadra o que lhe ia na alma. Como o rapaz frequentava os serões da casa foi-se apercebendo, pela evolução do bordado, que a mensagem do lenço lhe era dirigida. E, assim, começou o namoro que culminou num casamento feliz.”¹³⁷

137 *Lenços de Namorados – escritas de Amor*, Vila Verde, Aliança Artesanal, 2002.

Todavia, nem todas as jovens evidenciam esta maturidade, esta vontade de escolher o namorado em consciência. Daí as vozes críticas que se levantam, apontando o dedo àquelas que revelam um comportamento pautado por uma aparente leviandade:

Lá vai voando a pêga
Dores de cabeça não tem
Ela é a que nunca dá nega
E faz o ninho variado e bem.

Finalmente, o que interessa é o amor, o turbilhão de sentimentos que enche o peito que arde numa guerra fria de estar aceso, sentimento partilhado por todos quantos amam, independentemente do fervor com que manifestam os seus afectos – ou os encobrem – e da época em que se vivem as delícias das relações amorosas.

Assim, todas as composições poéticas que constituem a base do nosso estudo, pese embora o facto de virem do passado, de possuírem origem e autoria indeterminadas, veiculam mensagens que, regra geral, são parte integrante do inconsciente colectivo de determinado povo. Disso mesmo nos dá conta uma quadra que escolhemos do nosso *corpus* por a julgarmos mais eloquente que todas as palavras que pudéssemos acrescentar, por nela divisarmos toda a nitidez e capacidade de síntese, compatíveis com a brevidade deste escrito:

Dizem que o amor à antiga
É melhor que o actual
Na minha opinião
O amor é sempre igual.

Defendemos, portanto, que as quadras dos lenços, para além do valor estilístico e literário, são também um modo de transmissão de valores, são alicerces de convicção, pedras angulares na nossa cultura, uma cultura feita de sentimento, saudade e afectos.

A mulher do Minho busca na ingenuidade da poesia a serenidade, a paz, ou a ilusão delas. A poesia dilata-lhe a existência, inspira-lhe a acção pois achata o tempo, tornando-o indistinto, igual, vazio. Outras vezes, evidencia uma alegria que explode e parece mover-se de acordo

com a pequena música da felicidade – nos compassos que o espírito comanda realizam-se muitos sonhos – e que contrasta com a melancolia nostálgica tão característica da alma lusitana, com o véu de luto que teima em obscurecer o modo sombrio e labiríntico de ser português.

Só mais uma nota a merecer alguma reflexão: o lenço, não só difunde um conjunto de regras e de críticas sociais como é, ele próprio, portador de significado se observarmos o seu uso. Para os namorados da província, o lenço tinha a mesma “linguagem” que o leque e os sinais de tafetá para as meninas da cidade.

E porque há laços invisíveis que prendem as almas, existia todo um ritual que pudemos encontrar na utilização do lenço e através da qual a mulher evidencia um misto de liberdade e redenção, elevando o espírito a um mundo onírico de onde recebe a centelha da vida enquanto, num plano mais terreno, lhe permite comunicar com o namorado.

Podemos, deste modo, afirmar que a mulher enceta o percurso de regresso da melancólica introspecção e, num halo expectante e sagrado, utiliza o lenço com uma nova inocência. E fá-lo, de modo consciente e engenhoso, esperando conseguir alcançar a unidade do mundo, a relação harmónica entre os espaços celestiais, através de uma utilização menos pragmática do objecto que suas mãos bordaram.

E, belos e ligeiros como o andar de moça formosa, foi-nos possível encontrar alguns versos da literatura popular, dispersos em *Cancioneiros*, que traduzem e materializam o código a que recorrem os amantes, as “senhas de amor” que se transmitem através do lenço, inspiradas no tradicional costume de *falar* com o lenço, prática que se espelha na quadra popular:

Menino, se quer saber
como agora se namora,
ponha o lenço na algibeira,
com a pontinha de fora.¹³⁸

Há, portanto, “senhas de amor”, artifícios gestuais, de hábitos e procedimentos apenas decifráveis pelos apaixonados e para os quais, na região minhota, o lenço tem a sua própria *linguagem*:

138 *Revista Lusitana*, vol. XXV, Lisboa, 1925, p. 173.

“Se há senhas para que se não precisem combinações prévias (como passar o lenço pela bôca e pelo nariz, para o namorador saber se é correspondido, pois que, se o é, a namorada repete a senha), outras há que os namorados combinam, para de longe se entenderem nos pontos principais da sua vida amorosa.”¹³⁹

Observemos agora com particular atenção os versos, divulgados em diferentes espécimes da literatura de cordel, e que constituem uma verdadeira e inestimável lição sobre o modo como utilizar o lenço, de modo a com ele comunicar desejos, intenções, sentimentos, a transmitir avisos que possam ser decodificados pelo receptor:

“Amarrotar o lenço quer dizer:

- «Zangada estou consigo».

Dobrá-lo é para dar a perceber:

- «Se me seguir, há p’rigo».

Pegar-lhe pelas pontas significa:

- «Pode-me esperar... atendo-o».

Passá-lo duma mão à outra indica:

- «Consigo não me prendo».

Levá-lo à face esquerda é negativa,
só quer dizer: - «Não, não».

Mas à direita, indica a afirmativa
de um *sim* do coração.

Torcê-lo com vigor é um expressivo:

- «Estou farta de si!

Não quero o coração jamais cativo;
suponha que morri».

Passá-lo pelo rosto: - Alguém nos segue.

Cautela, meu Amor!»

Pegar-lhe pelo meio: - «Não consegue,
não seja maçador».

139 *Idem*, p. 172

Levá-lo aos olhos é - «Sei com desgosto
que tenho uma rival».
No seio da donzela, o lenço pôsto,
diz «Amor conjugal».

Atá-lo quer dizer: - «Firme tenção
de nó do casamento».
E deixá-lo cair é: - «Prevenção!
Que amor é ciumento!»

Encostá-lo na face sôbre a mão,
Indica: - «Fico à espera».
E agitá-lo ao calor, quando é verão,
traduz-se: - «Quem me dera!»¹⁴⁰

Estes códigos devem, em nossa opinião, ser encarados como a expressão da necessidade de reinventar novas formas de relacionamento. Os namorados precisam de recorrer à astúcia, ao jogo velado, pois as barreiras sócio-económicas e culturais se não forem esbatidas, ultrapassadas, podem separar os amantes ou, de algum modo, constituir uma ameaça real ao mundo dos afectos.

E, uma vez mais, estamos perante a adaptação popular de hábitos urbanos. Na inexistência de objectos de luxo específicos da burguesia como aqueles a que já tivemos oportunidade de nos referir (os leques e os sinais de tafetá) para substitutos da linguagem verbal, os apaixonados da província vêem-se na contingência de criar os seus próprios códigos, os seus próprios signos.

O processo de construção de uma autonomia nas relações humanas faz-se através da tecedura de uma trama em que estiveram presentes as relações entre homem e mulher, independentemente da sua classe social, constituindo-se um processo dinâmico em que os perfis de comportamento se fazem, desfazem e refazem e em que a alma lusitana surge como o elemento capaz de lhes conferir coerência e sentido.

E as escritas de amor que emergem dos lenços são, simultaneamente, a expressão de um sentimento apaziguado, serenado, e a co-movente polifonia da mulher que nos silêncios vastos e rasos faz ecoar

a memória de momentos passados e constrói firmamentos. No amor naufraga o mundo inteiro para ser criado de novo em novas formas perante os seus sentidos.

2.3. A condição feminina

“O que constitui a masculinidade e a feminilidade é um carácter desconhecido que a anatomia não pode captar... é impossível dar qualquer conteúdo novo às noções de masculino e de feminino.”¹⁴¹

Ao pensar-se em condição feminina encara-se o desenrolar da história submetida a uma codificação precisa, ao tempo de uma longa dominação, de uma quase absoluta e inquestionável submissão das mulheres que foram consciente e arbitrariamente deixadas na sombra da história durante muito tempo. Durante todo esse tempo a história foi narrada no masculino, ignorando por completo as mulheres – maciçamente reduzidas ao silêncio – e o seu contributo. E, no entanto, reconhece-se-lhe a diversidade das suas representações: deusa, mãe, feiticeira...

Condena-se genericamente todo o tipo de preconceitos, incluindo o racial, mas hipócrita e inconcebivelmente aceita-se a submissão da mulher ao homem, a condenação a um estado “inferior”, pois desde sempre se aceitou pacificamente que era necessário excluir as mulheres da coisa pública, circunscrevê-las ao espaço doméstico. Consideradas como seres inferiores, qualquer aspiração sua à igualdade era não só vã, mas também irrealista, inadmissível. Era, portanto, à luz destas convicções, impensável questionar a legitimidade da autoridade de que se revestia o elemento masculino.

Há, tradicionalmente, entre homem e mulher, não uma relação de correspondência, de complementaridade, mas de hierarquia. Podemos, inclusive, considerar esta posição de subalternidade como a gran-

141 Sigmund Freud, *Nouvelles Conférences sur la Psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1936, p. 153.

de cruzada da misogenia em que a beleza feminina seria complemento da força masculina, num mundo claramente falocêntrico.

Esta grande tentação de hierarquizar a sociedade não é apanágio da cultura ocidental, verifica-se um pouco por toda a parte, em grau variável, em quase todos os grupos, culturas ou sociedades. E o binómio homem/mulher é igualmente uma grande e complexa questão, cuja resolução está longe de adivinhar-se, uma vez que os homens – entidade criadora dos seus próprios códigos morais, embora também depositária e guardiã da sua memória – insistem na perpetuação dessa diferença.

A diferença entre sexos não é natural, deve-se principalmente ao ritmo intrínseco que constitui o modo de existência das mentalidades. O homem sempre foi conotado e assumido como *mensura rerum*. Esta diferença entre sexos é consequência de uma realidade histórica, política, social e cultural, já que a tradição considerou como axiomático que homens e mulheres eram por natureza diferentes.

Os homens sublinham a fragilidade física das mulheres, insistindo na predestinação biológica para a maternidade, enquanto desenhavam um retrato em que se valoriza a sua sensibilidade em detrimento da sua inteligência, ao que as feministas virão a contrapor, na década de 60 do século passado, a maternidade com uma função social.

A célebre e milenar distinção entre sexo forte/sexo fraco, deixou objectivamente espaço aos movimentos mais radicais e a remoção de tal dicotomia apresenta-se assaz difícil, quase utópica.

A mulher foi durante séculos uma projecção do homem, sempre presente como a sua própria sombra ou a sua própria imagem, mas também sempre num plano de subalternidade, a quem estava vedado o direito ao voto, à própria instrução. E, mesmo aquelas que acedem ao ensino, têm de sujeitar-se a uma “educação masculina”, pois aceder ao universal é forçosa e inequivocamente identificar-se com o masculino.

“Pelos meados do século, REBELO DA SILVA, fazendo o ponto da situação escolar portuguesa, testemunhava que «o número das escolas públicas do continente sustentadas pelo estado em 1845 ainda não excedia de 1116» repartidas entre os dois sexos do seguinte modo: «1075 para o sexo masculino, 41 para o feminino». Ou seja, o sexo feminino contava já com 3,6 % das escolas públicas existentes... O

autor reconhecia-o: «O sexo feminino acha-se ainda muito desfavorecido; e o concelho da Póvoa de Varzim, com 3000 meninas de 5 a 12 anos, apenas 110 possui aplicadas à instrução primária». E, uma vez mais, se encontra a percentagem de 3,6, e agora no tocante às meninas escolarizadas. Era, de facto, bem pouco, mas, como tudo o sugere, bem mais do que quando BRAANCAMP e MARRECA filosofavam acerca das capacidades femininas!”¹⁴²

O analfabetismo era, pois, um traço comum a 89,3% das mulheres portuguesas ainda em 1878, situação que só muito lentamente se alteraria através da intervenção da mulher em defesa da educação para o seu próprio sexo e das necessidades de mão-de-obra qualificada.

São muitos os defensores do primado do homem sobre a mulher, pois, tradicionalmente, a iniciativa e a autoridade são depositados na figura masculina. A mulher não conhece qualquer tipo de direitos, limita-se a ser um bem pertença do elemento masculino que, ao deixar a tutela paterna, passa a depender do marido e a depositar nele todos os seus direitos civis, não obstante a classe social a que pertença.

A exclusão ou a minorização secular das mulheres contempla igualmente a esfera do saber, menosprezando o seu contributo. No entanto, alguns nomes se foram destacando e afirmando ao longo dos tempos, embora em número diminuto, francamente irrisório e insignificante, se comparado com os correspondentes masculinos.

Um olhar mais atento permite-nos concluir que a tradição mostra a vida das populações em geral e, ao pensarmos no estatuto da Mulher, é a tradição quem impõe a sua lei. É ela que avaliza os comportamentos entre os dois sexos e define os direitos e os deveres da mulher. Aos deveres do homem não encontramos qualquer menção, o que nos leva a concluir da sua inexistência.

142 Joel Serrão, «A situação da mulher portuguesa oitocentista», in *Actas do Colóquio A mulher na sociedade portuguesa – visão histórica e perspectivas actuais*, Coimbra, Instituto de História Económica e Social, F.L.U.C., 1986, p. 332.

Saliente-se, a este propósito, e como vincutivo do que temos vindo a afirmar, que nos romances e nos contos da literatura tradicional a mulher tem sempre uma posição de subalternidade em relação ao elemento masculino (passa do jugo paterno para o do marido). Hipocritamente, ao falar-se em castidade, por exemplo, é sempre a da mulher que aparece referenciada e passível de castigo se não for observada; à castidade do homem não há referências, o que cria a sensação que o cumprimento da fidelidade apenas faz parte do estatuto das esposas.

E curiosamente, estes romances e contos são elementos de uma cultura viva difundida oralmente e cuja transmissão era um papel maioritariamente destinado às mulheres com os olhos endurecidos de quem passa a vida a cuidar dos outros e que deles se serviam para entreter e adormecer os filhos, alegrar os serões ou para tornar menos penosas as pesadas tarefas diárias, desde a lida doméstica aos trabalhos de lavoura.

Ainda hoje, e se prestarmos atenção a todas as obras que versam a literatura popular e contemplam trabalhos de pesquisa e recolha *in situ*, facilmente concluiremos que a maior parte dos informadores são mulheres, o que de alguma forma pode ser, em nossa opinião, sinónimo da importância quase nula que os homens lhe atribuem, considerando-a um produto mais específico do sexo feminino. No seio da família, pedra angular das sociedades modernas, as mulheres são as depositárias da tradição, dos costumes e da própria história da comunidade a que pertencem. Polivalentes, as mulheres são investidas de múltiplas funções, são elas que dominam as sabedorias do corpo e os saberes clínicos, pois conhecem os segredos do receituário e das plantas, das práticas mágico-religiosas, é tarefa sua a primeira educação...

Seriam, pois, as mulheres do povo quem chamaria a si a responsabilidade de perpetuar os textos populares na memória para os reproduzirem, depois, diante das gerações vindouras, enquanto evocações de outros mundos, limiares de imaginário.

Na economia do presente texto deve sublinhar-se a questão da condição feminina, traçando uma breve síntese, por ordem cronológica e a partir do século XVII, de alguns aspectos desta corrente específica da história das ideias.

Assim, no século XVII, na *Carta de Guia de Casados*, por exemplo, o seu autor, D. Francisco Manuel de Melo, ironicamente um celibatário

convicto, insiste num tom antifeminista, típico da cultura ibérica, embora não seu exclusivo:

“Enfadam-me umas que se metem em eleições de Governo, julgar de brigas, praticar desafios, mover demandas. Outras que se prezam de entender versos, abocanham em línguas alheias, tratam de questões de amor, e fineza, decoram perguntas para gentes discretas, trazem memorial de motes dificultosos.”¹⁴³

E o ideal da mulher caseira, da dona-de-casa ignorante dos assuntos que pela sua importância e seriedade apenas devem ocupar espíritos masculinos, vai-se concretizando e cristalizando. A mulher cuja actuação e existência são perspectivadas, equacionadas, controladas e aferidas pela visão masculina do mundo, deve continuar a submeter-se ao homem, e muito particularmente ao marido, pois considerava-se axiomático que a função social da mulher era a de desempenhar os seus papéis exclusivos, de esposa e mãe, sem quaisquer outras aspirações.

Ao analisar a situação da mulher portuguesa oitocentista, Joel Serrão conclui:

“Com efeito, mais do que uma dicotomia, a relação homem-mulher considerada como o encontro entre o macho ilustrado ou ilustrável e a fêmea de naturais curtos voos era bem característica, como ficou sugerido, da sociedade oitocentista nas suas expressões mentais e culturais.”¹⁴⁴

143 D. Francisco Manuel de Melo, *Carta de Guia de Casados, para que pelo caminho da prudência se acerte com a casa do descanso*, Lisboa, 1651, p. 78, citado por Maria Helena Vilas-Boas e Alvim, «Subsídios para a história da mulher», in *Actas do Colóquio A mulher na sociedade portuguesa – visão histórica e perspectivas actuais*, Coimbra, Instituto de História Económica e Social, F.L.U.C., 1986, p. 276.

144 Joel Serrão, «A situação da mulher portuguesa oitocentista», in *Actas do Colóquio A mulher na sociedade portuguesa – visão histórica e perspectivas actuais*, Coimbra, Instituto de História Económica e Social, F.L.U.C., 1986, p. 333.

O século XIX marca uma viragem histórica: podemos afirmar que se assiste à transição do regime feudal para o regime democrático e onde se torna mais evidente a atitude feminina de insatisfeita submissão perante os ancestrais medos do poder que o homem possa exercer na vida da mulher.

No entanto, é também a partir da segunda metade desse século que se consubstancia o estereótipo da mulher como “fada do lar”. Se é inegável esta imagem cristalizada da mulher “fada do lar” ou “anjo da casa”, não é menos verdade que os homens fazem questão em sublinhar a fragilidade física da mulher, em insistir na predestinação biológica que faz da maternidade uma obrigação.

Nesta evolução temporal, a Revolução Industrial opera uma ruptura dramática e de efeitos devastadores. Assiste-se à ascensão e conseqüente afirmação de uma nova burguesia cujos membros, conscientes e orgulhosos dos seus sucessos e prosperidade financeira no comércio e nos negócios, procuraram criar um novo mundo à sua imagem. O século XIX foi sem dúvida o século de ouro deste grupo social.

Alheio a todas estas mudanças e reformas, podemos afirmar que até finais desse século Portugal era uma nação predominantemente rural nas suas estruturas, comportamentos, ritmos e populações. As suas aldeias mantêm-se bastante povoadas com grande percentagem de jovens, o que ajuda à criação do mito bucólico do ideal campesino, das delícias, do encanto e das vantagens do mundo rural, descobertas e difundidas por todos os autores românticos.

Mas as crises económicas e sociais – muitas vezes, o espectro da fome – fazem com que a família se desloque sob o efeito destas múltiplas razões e influências, destas quase imperceptíveis erosões. Então, as classes populares, durante muito tempo condenadas a uma fatalidade ancestral, deslocam-se no espaço geográfico, num verdadeiro êxodo rural.

É na cidade, fronteira movediça entre o sonho quimérico e a desgraça, que essas classes investem todo o potencial da utopia e do desejo. Atraídas pela esperança ingénuo de vencerem na vida, as gentes campesinas amontoam-se em verdadeiros pardieiros nas grandes cidades-oficinas do século XIX, pejadas de habitações precárias e clandestinas que vão crescendo de forma desordenada e caótica.

À medida que os habitantes rurais abandonam os campos e começam os seus movimentos de migração (de carácter sazonal ou mais definitivo) ou emigração tendem também a extinguir-se antigos costumes e tradições, pois a classe operária, embora não assumindo fiel e completamente o ideal de vida burguesa, adaptou muitos dos seus aspectos, adaptação que resultou na emergência de novos conceitos de honra e dignidade e, sobretudo, na adopção de novos modelos de vida e de modos de viver.

A fuga do campo para a cidade significou também, entre muitos outros aspectos merecedores de um olhar mais atento, a desagregação do tradicional conceito de família, a dissolução de laços afectivos e familiares. A emigração, fenómeno esmagadoramente masculino, é responsável pelo afastamento e pela ausência dos elementos varonis que abandonam as diferentes comunidades com olhos toldados de franca e ingénua ambição. Ao serem arrancados ao calor e afeição da envolverência familiar, ao mergulharem de forma brutal no ambiente do universo urbano, procuram o prazer em mulheres alheias, muitas vezes de forma degradante, em experiências prostibulares. Uns regressam ao lar, outros atardam-se na cidade, alguns ficam para sempre, nunca encetam o caminho de regresso...

As mulheres que ficam sós, abandonadas à sua sorte, são então obrigadas a manter a estabilidade e o equilíbrio familiares, a elas cabe de igual modo a preservação do património familiar. Esta assunção de direitos e deveres foi em muitos aspectos um grande passo em frente no sentido da emancipação feminina. Podemos inclusive afirmar que a mulher abandonou o obscurantismo em que ao longo de séculos foi obrigada a viver e pôde dar provas das suas reais aptidões e capacidades.

Mas o século XIX foi também o século da instrução pública, dado o interesse que o Estado manifestou pelos problemas do ensino, sobretudo a partir de 1834, ano em que se verificaram sucessivas reformas na instrução primária cuja gratuitidade é assegurada desde a Carta Constitucional de 1826.

A juntar a este carácter gratuito importa referir que se tratava também de um ensino laico e obrigatório, obrigatoriedade que quase nunca se fez cumprir – apesar das medidas punitivas que procuravam persuadir ao seu cumprimento – e a taxa de analfabetismo manteve-se desoladora e significativamente alta. A este facto não é alheia a realida-

de de muitos pais se escusarem a mandar os filhos para a escola e de os obrigarem a trabalhar para contribuírem para o orçamento familiar, para o sustento da família.

No entanto, o aumento expressivo do número de escolas e o manifesto interesse demonstrado pelos governantes deixa transparecer a preocupação com a instrução pública nos seus diferentes graus. Assim, em 1836, por legislação de Passos Manuel, foram criados os primeiros Liceus, iniciativa fundamental para aquilo que hoje designamos por “ensino secundário”. E embora os liceus fossem apanágio de um ensino seleccionado, vincadamente burguês, é indesmentível a importância deste grau intermédio de ensino a anteceder o universitário.

Deve ainda salientar-se a importância do “ensino técnico” visando desenvolver a formação técnica, industrial e comercial através da qual se procurava que estas escolas fossem dotadas de um carácter essencialmente prático, o que representa um progresso de importância inquestionável no tempo e na nossa memória histórica.

Neste quadro temporal as mulheres começam também a frequentar os liceus e a receber instrução e formação especializada para o desempenho de algumas profissões que em breve quase parecerão da sua exclusividade. Surgem timidamente as primeiras enfermeiras, professoras primárias, telefonistas que gradualmente começarão a pugnar pelos direitos à sua emancipação, à igualdade de direitos e de oportunidades.

Neste período, em Portugal, merecem destaque algumas mulheres cujo contributo para o resgate da condição feminina e respectivos direitos foi notório e decisivo para a mudança de rumo dessa luta antiga. Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921) defende que a emancipação feminina se atinge pela educação. Guiomar Torrês (1844-1898), Angelina Vidal (1853-1917), Ana de Castro Osório (1872-1935) fazem do trabalho e da intervenção política a pedra de toque da libertação.

Mas apesar de uma inquietude que se instala, a situação da mulher em relação ao pai, primeiro, ao marido e ao filho, depois, dir-se-ia quase inalterável, pesem embora as mutações impostas pela Revolução Industrial ao modelo familiar europeu, ideia que também encontramos em Ivone Leal:

“Mas nem tudo foram ventos que sopraram a favor. E entre as dificuldades a vencer, as menores não terão sido oferecidas pela generalidade da população feminina habituada a séculos de silêncio, obediência e reclusão no ambiente familiar ou no claustro. Por várias vezes as feministas acusam desânimo exactamente por causa da apatia das mulheres e da sua fraca capacidade de se mobilizarem para lutar pela sua própria dignidade.”¹⁴⁵

Esta mentalidade perdura até ao século XX que marca o período em que as mulheres ocidentais acedem à Modernidade.

Com a Primeira Grande Guerra e as lutas pelo direito ao voto (os movimentos sufragistas) logo no início do século XX verifica-se uma mudança radical no vestuário: desaparecem o espartilho, as roupas compridas e apertadas, os chapéus incomodativos e as cuias. É a *Belle Epoque*, os *Anos Loucos* em que a mulher experimenta uma revolução interior, embora a *garçonne* e o movimento libertário em que se inscreve caíam no esquecimento na década seguinte. Com efeito, a devastadora crise económica, conhecida pela Grande Depressão, iniciada logo em 1929/30 pelo *crash* da Bolsa de Nova Iorque, implicando um desemprego massivo, relegou as mulheres novamente para casa e para a família, locais em que não concorriam com os homens nem lhes ameaçavam ou ensombrevam as oportunidades de emprego.

Todavia, a semente tinha sido lançada. Aproveitando um pouco aquela vaga de modernidade, as mulheres, indóceis, aceitam mal os vaticínios alheios impostos pela tradição e perseguem fins próprios, encetando a sua lenta libertação de peias multisseculares e começando a reclamar a afirmação do seu estatuto, o acesso a tudo aquilo que lhes era, tradicionalmente, negado.

Embora se continue a insistir que a divisão entre sexos era a única base possível de harmonia social, começa a fazer-se sentir um aumento do número de mulheres que procuram emprego fora da esfera

145 Ivone Leal, «Os papéis tradicionais femininos», in *Actas do Colóquio A mulher na sociedade portuguesa – visão histórica e perspectivas actuais*, Coimbra, Instituto de História Económica e Social, F.L.U.C., 1986, pp. 364-365.

familiar, não obstante o facto de, inicialmente, os seus empregos não constituírem mais que um mero prolongamento do seu papel “natural” de mulher: empregadas domésticas, costureiras, modistas eram, por exemplo, empregos tidos por convenientes e adequados, bem como todos aqueles que de algum modo estivessem relacionados com a alimentação.

Apesar de algumas vozes ultrajadas se insurgirem contra a compatibilização do trabalho feminino com a célula fundamental da família e proclamarem a ideia de que o trabalho remunerado era essencialmente masculino e que a mulher se vulgarizava recebendo um salário, a aspiração das mulheres conciliarem o amor com o trabalho era cada vez maior. A vontade de exercer uma profissão justifica-se com o desejo de independência, com a avidez de emancipação. Ao estar circunscrita ao espaço lar, a mulher depende inteira e exclusivamente do marido, sempre sujeita às condições que este lhe impõe.

À vontade de emancipação através da profissão, respondem os homens com hostilidade, defendendo que o salário masculino deve ser suficiente para sustento da família. Os operários entendem a mulher como um perigo que pode fazer baixar o nível do seu salário e preferem-na em casa, limitada e reduzida à sua esfera privada: o lar.

As duas Grandes Guerras permitem que a mulher aceda a lugares que, por norma e tradição, eram exclusivamente reservados aos homens. No entanto, continua a ser olhada com um misto de piedade e de desdém. Com a partida de todos os homens válidos para a guerra era necessário recorrer à mão-de-obra feminina para manter o funcionamento das fábricas de armamento e de todas as indústrias responsáveis pelas infra-estruturas de um conflito armado. A título de curiosidade, refira-se que entre 1906 e 1946 as mulheres francesas constituem 36,6 a 37,9% da população activa, contra 28,5% da Grã-Bretanha.

No entanto, mesmo desempenhando tarefas que eram exclusivamente masculinas até então, a mulher recebe um salário inferior e é sempre tratada como um operário de segunda categoria. Na base desta atitude estará a vontade de não criar ilusórias expectativas aos elementos do sexo feminino, alertando-os para o facto de serem apenas meros e precários substitutos dos homens, empenhados em defender as causas dos Aliados.

E não deixa de merecer referência o facto de, apesar de inscrita na lei, a igualdade profissional raramente ter sido (ser) concretizada.

Finda a II Guerra Mundial, as mulheres são forçadas a um regresso ao lar, pois os postos de trabalho que ocupavam eram necessários para os homens que, cumprida a obrigação militar, regressavam a casa e à família. A esse respeito, observemos opinião semelhante que pudemos encontrar na *História das Mulheres*:

“A guerra: um parênteses antes do retorno à normalidade, um teatro de sombras em que as mulheres, na retaguarda, só aparentemente desempenham os papéis principais. Mais do que isso, a guerra teria bloqueado o movimento de emancipação que se esboçava em toda a Europa do início do século XX e que se encarnava numa nova mulher (*new woman*) económica e sexualmente independente e num poderoso movimento feminista, tão igualitarista como imaginativo. A guerra teria reforçado a identidade masculina em crise nas vésperas do conflito e repostos as mulheres no seu lugar de mães prolíficas, de donas de casa na melhor das hipóteses libertadas pela gestão (*management*) doméstica, e de esposas submissas e admiradoras.”¹⁴⁶

De qualquer modo, os anos da guerra terão constituído, para as mulheres dos países envolvidos no conflito, uma experiência francamente positiva, um tempo irónica e paradoxalmente feliz, já que tiveram a oportunidade de mostrar as suas capacidades para realizar um trabalho até então considerado masculino, de tornar mais audível a sua surda e constante reivindicação ao direito ao trabalho. A guerra foi, nesta perspectiva, uma experiência de liberdade e de responsabilidade sem precedentes em que grande número de mulheres, afrontando a identidade masculina pela subversão de papéis milenares, pôde experimentar inúmeros sentimentos novos, abandonando o estereótipo da mulher abnegadamente dedicada ao lar, da esposa e mãe...

O sucesso conseguido na segunda metade do século XX contraria a tendência de perpetuar o lugar subalterno das mulheres e prova largamente a validade do princípio da igualdade entre os sexos. Um

146 Georges Duby e Michelle Perrot, *História das Mulheres – o século XX*, Porto, Edições Afrontamento, 1995, p. 33.

novo sistema de relações que antes da Guerra apenas se esboçava começa a ganhar contornos cada vez mais firmes e definidos.

Neste nosso estudo recusamos qualquer formulação estereotipada, embora saibamos reconhecer que a mulher sempre conheceu, ao longo dos tempos, uma história pessoal submetida a uma codificação colectiva precisa e socialmente elaborada. Por isso consideramos que é deveras relevante apreciar a relativa novidade deste ponto de vista através do qual as mulheres do Minho se distinguem de todas as outras, diferença determinada por dois termos: escolha e intenção.

Assim se esboçará uma geografia diferenciada das relações entre os sexos e da sua evolução, a modificação de paradigmas universalmente aceites, a “carta de alforria” para os “escravos dos costumes”. Terra de inovação – o Minho – constitui o melhor exemplo e manifesta uma identidade cultural que declaradamente o distingue das restantes províncias portuguesas.

A lógica dessa inversão merece alguma atenção por nela encontrarmos reminiscências do amor cortês das cantigas de amor medievais que, evidenciando um ambiente áulico, serão um primeiro exemplo em que se assiste à inversão dos papéis: a dama, caracterizada pela superioridade dos seus atributos físicos e psicológicos enaltecidos hiperbolicamente ao limite, é suserana do trovador. Este ajoelha e assume uma posição servil, respeitando a mesura: a vassalagem amorosa. Estamos, não o esqueçamos, em plena época medieval, período em que o feudalismo se encontra fortemente enraizado e serve de tropo comum a toda a produção literária da época. Os diferentes graus que o trovador tem de percorrer (fenhedor, precador, entendedor, drudo) não são mais que meras etapas de um jogo simbólico, pois a mulher peninsular não tem, à época, quaisquer direitos. E o amor que estas composições poéticas evidenciam, mais fruto da imaginação do que ditadas pelas leis do coração, são um produto tipicamente masculino, escrito e divulgado por trovadores que magistralmente transformam as palavras em verdadeiros exercícios de estilo, subordinados a regras específicas e obedecendo a determinados requisitos formais e temáticos.

Na realidade, não se verifica qualquer evasão às regras que regulam as relações normais: o senhor feudal domina inteiramente a esposa. No jogo amoroso, inverte-se a ordem estabelecida e ele serve a dama, inclinando-se perante os seus caprichos, submetendo-se às provas que ela possa impor-lhe ou exigir-lhe como penhor da sua lealdade.

de. O cavaleiro a tudo se submete, tudo aceita em nome do amor cortês, essa forma nova de relações entre os sexos: vive ajoelhado diante da sua *senhor*, e nesta postura de devotamento, de servidão, podemos encontrar traduzidas as atitudes, as fórmulas, os gestos, os ritos da vassalagem que, na sociedade dos guerreiros, regulavam a subordinação do vassalo ao seu senhor.

Mas, apesar de tudo o que acabámos de afirmar, os *lenços de namorados* não são uma mera derivação das cantigas medievais, representam antes uma inversão dos valores sociais que tinham constituído a estrutura de suporte do próprio cristianismo medieval, um ousado e inteligente passo em frente.

As mulheres do Minho actuavam numa história em devir, perspectivando um mundo misto onde tomavam a palavra através de um gesto tão simples e singelo como a oferta de um lenço. A originalidade, se não a ousadia desta mulher, reside na forma em como aborda o homem, na sua maneira de questionar as regras sociais, de as inverter, de as desrespeitar e também de aí encontrar o sentido da sua “feminilidade”.

Os *lenços de namorados* distribuem-se ao longo de um período histórico que assistiu a uma série de mudanças radicais. Com efeito, podemos situá-los temporalmente de forma simplista, baseada nas datas que nos foi possível observar, entre 1850 e 1950 e, através deles, constroem-se firmamentos com os sons das estrelas, pois nos compassos que o espírito comanda realizam-se muitos sonhos.

Como defesa do pragmatismo secular e dominante, num tempo em que a rudeza da vida pouco ou nada tem de idílico, a mulher borda sentimentos numa forma de se insurgir contra o respeito passivo pelo poder “natural” instituído, ideia que nos é apresentada por A. Teixeira de Sousa:

“Os lenços de namorados não são um fenómeno social isolado. Para se entender o seu significado é necessário colocá-los na rede dos outros fenómenos sociais, com os quais se encontram em permanente interacção.

Na medida em que traduz a iniciativa da mulher, no estabelecimento duma relação amorosa (facto que parecia contrariar o comportamento considerado normal, em

situações semelhantes, na sociedade portuguesa) este fenómeno pode significar que o prestígio da mulher se impunha, nestas pequenas comunidades rurais. E o reconhecimento desse prestígio só podia ter a sua origem, na importância económica, social e cultural da mulher minhota, que aliás, ainda hoje se verifica.”¹⁴⁷

Os *lenços de namorados* serão uma forma de militar por uma reciprocidade do homem e da mulher na constituição da relação, escapando à definição tradicional em que “a fêmea depende do macho” numa relação em que é reduzida a uma mera subordinação, a uma hierarquização, a uma anexação.

O simbolismo sexuado ligado à noção de “macho” é utilizado para hierarquizar e significar relação de poder cujas raízes remontam a tempos imemoriais e das quais dependem todas as relações gregárias, o que poderemos comprovar pelas seguintes palavras:

“Um tal homem-besta, ao transformar-se em iniciável e, *ipso facto*, em ser humano, pode ser submetido, como todos os outros membros do grupo em questão, a provas de iniciação e, segundo o seu comportamento durante as provas, merecerá um estatuto de homem «com todos os títulos» (por exemplo, de guerreiro), ou um estatuto que comporte um título «incompleto», e assim por diante.

Porém, tudo isto parece valer sobretudo para os indivíduos do sexo masculino; para as mulheres, pelo contrário, muitas vezes parece não fazer sequer grande diferença fazerem ou não parte do grupo que se propõe iniciá-las. Numa grande maioria dos casos elas parecem representar e ter representado em primeiro lugar, pertença de machos adultos – instrumentos de reprodução, de trabalho ou objectos de prazer –, ainda que isso não implique ou não tenha necessariamente implicado o desconhecimento da sua qualidade de seres humanos, embora de segunda categoria.

147 A.Teixeira de Sousa, «As artes dos namorados», in *Artesãos e Lojistas*, Lisboa, Programa das Artes e dos Ofícios Tradicionais, 1993, p. 8.

Noutros termos, a humanidade das mulheres parece ser frequentemente concebida (mesmo nas sociedades actuais do mundo ocidental e industrializado) como uma espécie de humanidade derivada, não directa.”¹⁴⁸

Estas palavras, para além de justificarem o que temos vindo a afirmar, abrem uma perspectiva sobre um fenómeno mais vasto: a independência da mulher.

Com o lenço – objecto de pasmo e de confiança, uma beleza não corrompida pelo ácido do “espírito da marca” que a veneração pelo estrangeiro acarreta – a mulher aspira a fazer-se ouvir, descobrir o seu sexo, o imaginário do seu desejo, a linguagem do amor.

A mulher minhota nega o fatalismo da subordinação ao poder masculino, às obsoletas e cínicas regras sociais do pudor, do recato e transforma um objecto tão simples e aparentemente banal como um lenço em crença na mudança e na libertação. Este sonho, esta ânsia de quebrar as cadeias, este pontapé no conformismo estão repetidamente expressos nos lenços que funcionam, em nosso entender, como um “grito de Ipiranga”, como a assunção da sua condição de mulher autónoma, emancipada.

Dado o grau de liberdade que lhe é conferido, afigura-se como paradoxal falar em liberdade da mulher, pois parece que ela só tem existência em função do homem. Na desigualdade irreduzível dos sexos a mulher existia em função do homem e para o homem. Daí o grande interesse antropológico e sociológico de que o lenço parece revestir-se, uma vez que torna possível que a mulher, ainda que de forma efémera, deixe de ser encarada como Prometeu agrilhado.

O lenço, associado à imaginação, torna-se a matriz de toda a magia, de toda a metamorfose e pode ser entendido como símbolo de libertação, de emancipação: ao ofertá-lo, a bordadeira revela os seus sentimentos, ele funcionará como o cordão umbilical que a alimenta de amor e, simultaneamente, é o espaço onde se projecta o Eu da mulher apaixonada que, assumindo a despreocupada jovialidade da sua juventude, constrói, na sua beatitude, o futuro e deposita grandes esperanças na mudança de estado civil. Procura não apenas ternura,

148 *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985, p.156.

cumplicidade, calor e novos sentimentos amorosos, mas acima de tudo uma segurança, uma vida serena, a agradável sensação de segurança.

Algumas vezes, embora desejem alcançar o sonho máximo do casamento, desabafam o eventual lado negativo de que pode revestir-se essa união:

Raparigas do meu tempo
Chorai agora por mim
Que vou dar a minha mão
Para séculos sem fim.

Eu casei-me, cativei-me
Troquei a prata por cobre,
Troquei a minha liberdade
Por dinheiro que não corre.

Quando eu era solteirinha
Usava fitas aos molhos
Agora que sou casada
Trago lágrimas nos olhos.¹⁴⁹

Com a oferta do lenço criam as jovens solteiras uma atmosfera de *ecce homo*, oferta por nós encarada como um ritual iniciático em que a mulher transita do estádio de menina para um outro estádio do seu processo de amadurecimento: mulher com sonhos e que procedeu já à selecção do homem que deseja conquistar. Jogo complexo, ingénua na sua globalidade, talvez seja o único meio de que a mulher dispunha para se afirmar enquanto ser dotado de vontade própria, reservando-se o direito de escolher o seu companheiro. A mulher, ao escolher o seu eleito através da oferta do lenço, assume-se como alguém dotado de ânimo próprio, com espírito de iniciativa, torna-se sujeito. E, embora o sujeito seja sempre relação com o mundo e sempre e imediatamente relação com o outro, a mulher deixa de ser “o outro” do sujeito homem.

As práticas sociais relacionadas com os lenços denunciam o prestígio da mulher nas comunidades locais da região minhota, na medida em que traduzem a iniciativa feminina no encetar e estabelecimento de

149 Maria Lamas, *As mulheres do meu país*, Lisboa, Caminho, 2003, p. 84.

uma relação amorosa. Esta aparente subversão da hierarquia entre os sexos na sociedade portuguesa relaciona-se com a noção de matriarcado. Efectivamente, com os maridos ausentes ou apenas dedicados aos negócios, as mulheres tinham de assumir as rédeas e os destinos da casa e dos filhos, constituindo os pilares da casa e do lar, conquistando alguma influência e reconhecimento como átomo da sociedade civil.

Assumem, deste modo, uma posição privilegiada na sociedade a partir da qual se fundam as bases do matriarcado, manifestação inequívoca do poder e independência femininos:

“Foram muitos os autores que se referiram à «matripotestabilidade» ou ao «matriarcado» do Minho (e.g. Willems, 1962:70; Descamps, 1933:191-2). Embora possamos discordar destas formulações, temos de admitir que a posição das mulheres do Alto Minho é diferente da de outras regiões do país. Esta posição projecta-se nas suas atitudes e comportamentos e, especialmente, em questões sexuais. As mulheres, desde muito novas, adquirem uma grande independência pessoal. As jovens adolescentes movimentam-se sem qualquer *chaperon* e as suas atitudes no namoro não são, de modo nenhum, passivas.”¹⁵⁰

Mais adiante, o mesmo autor reitera esta opinião, acrescentando um dado novo a justificar o domínio feminino sobre (quase) todas as questões: a emigração:

“Numa sociedade onde as mulheres tendem a ser herdeiras favorecidas, onde a uxorialidade e a uxoricidade são preferidas, onde as mulheres participam plenamente nos deveres da unidade social primária e no controlo da actividade produtiva que é cognitivamente mais importante (a agricultura de subsistência) e, ainda, onde a emigração tem uma longa tradição, a inserção do homem no tecido social torna-se necessariamente

150 João de Pina-Cabral, *Filhos de Adão, filhas de Eva – a visão do mundo camponesa do Alto Minho*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1989, p. 113.

problemática. Na sua qualidade de irmão e de filho, o homem tende a ser suavemente posto de lado e, na sua qualidade de marido, a sua posição de autoridade tem de ser construída laboriosamente. O conflito entre o direito do homem a chefiar e o poder efectivo da mulher é, assim, profundamente sentido.”¹⁵¹

Este conflito e esta ambiguidade de poderes são, ainda segundo a opinião de João Pina-Cabral, magistralmente expressos e sintetizados pelo próprio povo, no provérbio “quem manda em casa é a minha mulher e quem manda nela sou eu” e na utilização “pelo marido do termo «patroa» para referir a mulher”¹⁵², assumindo assim o poder feminino, pelo menos dentro do lar e na organização da vida familiar onde a mulher conquistou o lugar de “ministra das finanças” da família a que tanto se dedica, desfrutando, não obstante todos os condicionaismos já referidos, de possibilidades de acção não negligenciáveis.

Mas é frágil a aura de liberdade e individualidade que mascarava o papel exigido e imposto à mulher, pois não lhe é reconhecido o direito de se assumir como ser sexuado:

“Se a mulher ocidental descobre o seio livre, a africana descobre por sua vez o soutien: na primeira existe, sob a pretensa naturalidade, uma forma de libertação das constringências do passado; na segunda, sob a perda de naturalidade, manifesta-se o desejo de estar dentro da área da modernidade, da qual a própria proximidade da natureza a excluía. Formas de «progresso» ambas, que devem todavia encontrar ainda formas adequadas de valores. O 68 italiano, o fim do franquismo e do salazarismo em Espanha e Portugal levaram, por exemplo, com uma imediatez que se explica apenas por uma constringência de tipo puritano, durante um longo período, ao ingresso maciço de publicações populares de carácter explicitamente pornográfico.”¹⁵³

151 João de Pina-Cabral, *Op. cit.*, p. 119.

152 Cf. João de Pina-Cabral, *Op. cit.*, p. 114.

153 *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985, p.199.

Contudo, importa referir que esta ideia de emancipação só se verifica no gesto de oferta do lenço / selecção do homem amado, como se a mulher se libertasse de um eclipse provisório e inundasse a sociedade de cores e palavras alegres, símbolo da sua libertação.

Este rito tão particular na região minhota não se deve confundir com ruptura de valores, verdadeira alforria feminina, o que seria ambíguo e irreal. Com efeito, acontece que encaramos a dádiva do lenço como desarticulada dos valores, como uma desconexão entre o “estado” geral de uma sociedade e os sistemas de valores.

Estaremos, sim, em presença de um ritual muito particular de namoro, mas que não ameaça ou põe em causa as normas e as convenções que, durante séculos, constituíram um autêntico património humano difundido em todas as regiões do globo.

Se observarmos com atenção o conteúdo semântico das quadras que constituem objecto do nosso estudo e a história da confecção de alguns lenços a que tivemos acesso, verificamos que estes nos revelam sentimentos muito diferentes, nos antípodas do gesto ousado que pode considerar-se a troca do lenço.

Vejamos, então, alguns exemplos que podemos ler no *corpus* por nós coligido – as quadras assumem aspectos muito diversos consoante os contextos globais em que se integram – e nos quais a alma feminina se destila na simbologia estética da poesia, recorrendo a um discurso feito de exterioridades para seduzir o outro. O *lenço de namorados* será sobretudo suporte material de rituais de namoro, pois o povo ao efémero da palavra prefere o concreto do objecto.

À imagem daquilo que se espera de um ser socialmente reconhecido e tratado como inferior, a mulher apresenta-se intrinsecamente movida pelo espírito amoroso, encarando o amor essencialmente como uma dádiva, como a oferta absoluta e constante de toda a sua vida. Então, suplica ao seu amado, ao homem da sua eleição que aceite o lenço, penhor do seu sentimento, e que não se esqueça dela:

Recebe amor este lenco
Não tesquecas mais demim
Este primor de amisade
Que nunca mais tera fim.

Outras vezes, em lenços que desfiam fios de vidas, de amores, a quadra deixa transparecer um rogo para que o homem aceite a oferta, e mostra a vulnerabilidade da amante, ao confessar-se apaixonada. Esta vulnerabilidade assenta sobretudo na generosa honestidade com que se expressam os mais profundos sentimentos, teias de um sonho mansa e delicadamente tecidas, entre a lucidez e a fragilidade:

Acceita amor querido
Com dose satisfação
Esta piquena lembrança
Que sai do coração.

Esta confissão baseia-se no amor puro e sincero que a mulher nutre pelo jovem a quem destina a oferta, sentimento necessário à sua felicidade. Então, em gestos invisíveis que inventam e sustentam o quotidiano, em dias semelhantes mas com tonalidades diferentes, a jovem assume um tom implorativo, enviando o lenço como seu emissário, na expectativa de que este facilite a abertura ao cósmico e permita uma quietude que aproxime os apaixonados do transcendente e do sagrado:

Vai lenço da minha alma
Vai ao meu amor dizer
Que não ame a mais ninguém
Só p'ra ele quero viver

Vai lenço venturoso
Para os braços do meu bem
Pede-lhe por caridade
Que não ame a mais ninguém.

Contrariando a posição de superioridade que os trovadores fingiam atribuir às suas *senhores*, num lenço pudemos encontrar uma posição de subalternidade, de verdadeira vassalagem sugerida pelo acto de ajoelhar e beijar a mão, numa atitude bem mais condicente com a condição feminina, na época:

Lenço bai aonde teu mando
Baiter aqelle iardim
Ajoelha i beija a mão
Dalhe um abraço por mim.

Num outro lenço, a agulha gravará a expressão necessária de uma fidelidade, a certeza inabalável que lhe confere o sentimento, o afecto que inflama de vida o seu coração, a manietta e a enleia no traçado dos rumos do futuro:

Nete lenço bou gravap
Çuma agulha vou escreve
Umma letra que so diga
Soute firme ate morrer.

Não podemos deixar de observar com curiosidade esta quadra, escolhida entre muitos exemplos possíveis com o mesmo conteúdo semântico. Ela revela a necessidade da alma feminina em reafirmar a lealdade e a fidelidade, o que se nos afigura corresponder à assunção do papel que se esperava que a mulher desempenhasse, guardando os valores da castidade e da submissão ao elemento masculino que, de uma outra forma, poderia não aceitar como companheira/esposa uma mulher que desse mostras de querer considerar-se sua igual.

Por isso, ela oferece o seu coração, sacrificando-o nas aras da vontade masculina,

Ha muito que tu desejas
Possuir meu coração
Faze d'elle o que quizeres
Pois agora o tens na mão

Aqui tens meu coração
As chaves para o abrir
Não tenho mais que te dar
Nem tu mais que me pedir

pedindo encarecidamente que o mesmo seja aceite, uma vez que com a recusa o seu coração não conhecerá senão o sofrimento, revelado entre a dor e o orgulho confessional:

Este lenço te ofereço
Dentro do meu coração
Minha alma fica aos ais
Tende de mim compaixão

Ando triste pensativa
Nao tem fim a minha dor
Quem me manda a mim chorar
Por quem me nao tem amor.

Este sofrimento irmanado com uma tristeza profunda e brumosa justifica-se pela ausência da correspondência amorosa, pela incerteza da reciprocidade sentimental, afectiva. Então, a mulher fica a cismar, sente que se estiola num verdadeiro *pathos*... Sem amor a vida não é mais do que um triste arremedo:

Neste lenço deposito
Tristes lagrimas que choro
Quem me dera adivinhar
O coração que adoro

Sinto passar em meu peito
Uma nuvem de tristeza
Uma vos que me segreda
Não ter seu amor firmeza.

Só o amor do homem escolhido poderá conferir sentido à vida destas mulheres que, esquecendo a subalternidade de que são vítimas ancestrais, reconhecem e assumem a necessidade do amor do companheiro cuja conquista é a tarefa suprema que se lhes impõe:

Distante da tua vista
Nada me pode agradare
Eu não vivo para u mundo
Vivo so para te amar.

A única ousadia que revela é manifestar o desejo de uma prova física desse afecto, contrariando os costumes que não permitiam a troca de beijos, carícias ou qualquer outra manifestação física entre os namorados antes do dia do casamento:

Quem me dera agora ver
Aquilo que nunca vi
É ver agora deposto
Um beijo dado por ti.

Na verdade, o casamento, ligado a um projecto de futuro e encarado como sinónimo de felicidade conjugal, é o objectivo último destas jovens que bordam sentimentos na alvura de um pano de linho à luz do desejo de partilhar a vida com alguém que se acredita poder proporcionar a felicidade, um halo de plenitude, mas também a segurança que as afasta da pobreza do lar paterno:

“O casamento para ela, é uma legítima aspiração, e representa, ao seu espirito, a segurança do futuro, isto é o seu amparo. Amparar uma rapariga é casá-la, e fazê-la entrar na constituição de uma nova família, e essa palavra – amparo – é o sonho ardente do amor dos pais. A sua pobreza não tem que legar, e o marido é o pão, a protecção e o abrigo da filha estremecida.”¹⁵⁴

E comungando amiúde desta opinião dos pais, as jovens em idade de casar segredam estas palavras, estes desejos para se acenderem mais rente ao coração masculino:

Nas letras entrelaçadas
Vai o teu nome e o meu
Bendito seja o teu nome
Quando se enlaçar c’o meu.

154 Sebastião Pessanha, «Psicologia do Amor», in *Terra Portuguesa*, Lisboa, 1917, p. 111.

Na intenção de inventar um futuro à sua medida e para que a bem-aventurança seja vivida plenamente, resta a benção de um filho, as alegrias e ternuras da maternidade. Reitera-se o desejo da unidade mulher-mãe, ligado à feminilidade, na integração cósmica do cumprir-se a vida:

À muito que combinamos
Que me dás um Nino
Eu para sempre te quero dar
Paz, amor e carinho.

Todos estes versos que temos vindo a mencionar não são mais que uma forma de lutar contra a solidão, império abstracto da subjectividade com densos motivos de carácter simbólico, que oferece à fluidez inexorável dos momentos o sentido que se busca desde sempre, numa esperança que se renova e inebria com a cumplicidade do silêncio que flutua como o unguento filosófico quando batem para ninguém as horas nos relógios, por vezes em situações de solidão ímpar que provocam lesões psicológicas graves nos seres humanos.

Então, a mulher deseja encontrar um companheiro, mesmo que isso implique a perda da liberdade e se venha a revelar uma experiência pautada pela submissão, pela subalternidade.

Ainda dentro desta linha de pensamento julgamos pertinente incluir a história da confecção do *Lenço dos Perus* (Anexo III: foto 4), gentilmente cedida pela *Aliança Artesanal* e sobre a qual nos deteremos detalhadamente no capítulo dedicado aos símbolos. No entanto, a sua inclusão neste capítulo justifica-se pelo facto de ser uma mulher a defender os valores masculinos, a querer transmitir esses valores às netas, através de uma forma de censura implícita. As netas, em contacto com uma sociedade menos claustrofóbica, insistiam, por exemplo, na repartição de tarefas, recusavam o servilismo aos maridos, tratavam-nos como seus iguais, o que provocou a surpresa e consequente atitude recriminatória da avó, defensora de outros valores:

“A simbologia usada no lenço, segundo a descrição da própria avó, é uma mensagem para as netas de vivência e de valores que elas não partilhavam. Estes valores tinham muito a ver com o modo como a avó tinha sido educada.

Segundo a avó, as aves representam um casal de perus. A perua está de cabeça baixa e o peru com ela levantada, “na capoeira quem canta é o galo”. Isto representa a obediência da mulher ao marido.”¹⁵⁵

Mas nesta viagem aos pélagos da alma feminina, foi-nos possível encontrar, e apesar do que temos vindo a afirmar, alguns lenços onde é manifesta a presença de quadras que melhor se coadunam com a vontade da mulher se libertar dos grilhões da tradição e reivindicar a autonomia, assumindo uma posição de superioridade ou de indiferença perante a ausência de reciprocidade afectiva.

Em alguns exemplares do nosso *corpus* torna-se evidente um sentimento de dignidade intacta que faz com que a mulher chegue ao narcisismo moral, sem que o mesmo seja sinónimo de insensibilidade amorosa. Esta forma superior de ironia pela intenção moral, parece-nos encerrar reminiscências do prolóquio latino *ridendo castigat mores*:

Porque te foste cuidaste
Que eu ia a meter-m’a freira
Mas sou fresca cumo as rosas
E há muito mais quem me queira

Tenho na minha janela
O que tu não tens na tua
Vasinhos de mangerico
Que perfumam toda a rua.

No reino do real e do indizível, fica-nos a ideia de que nestas quadras reside algo de consolador, efeito da despreocupada graça e jocosidade da emissora, com que se justifica uma reacção a uma ferida que pode doer por dentro, mas nunca se revela por fora. Do mal, a alma feminina conhece os seus efeitos e as suas raízes. Estamos perante uma outra dimensão do amor, dos estados emotivos, como se a mulher abandonada, recusando entrar no labirinto da solidão, não

155 *Lenços de Namorados – escritas de Amor*, Vila Verde, Aliança Artesanal, 2002.

menosprezasse, não subestimasse o seu valor e fizesse sua a máxima dos alquimistas: *aurum nostrum non est aurum vulgii*.

Na recordação de um tempo-outro que se funde com a própria brevidade da vida, a mulher sente o apelo da liberdade, recusa-se a viver de um modo oco, repetitivo, maquinal, pelo que se impõe inventar os caminhos do quotidiano onde as suas energias possam tornar-se mais fecundas.

2.4. Uma síntese em forma de conclusão

O coração, e não o intelecto, é a força motriz da criação poética que permanece radicada na alma. É efectivamente por força desta origem que somos levados, desde o início, a sentir a criação. É, pois, a alma que a determina e através dela se difunde a felicidade dolorosa, o clamor romântico dos jovens corações minhotos.

À flor da pele está o sentimento, vertigem breve com ecos de encanto. Urge materializá-lo através das palavras, menos perenes que o estado de paixão. As almas femininas buscam, então, nos versos do *Cancioneiro*, aqueles que melhor traduzem o seu estado de espírito, aqueles que pacientemente desejam bordar na brancura imaculada do lenço que destinam ao homem que o seu coração elegeu.

O recurso à poesia imortalizada nas páginas do *Cancioneiro* pode resultar, em nossa opinião, de qualquer um de três factores fundamentais: o analfabetismo da maior parte das bordadeiras, a inabilidade para versejar ou a vontade de perpetuar uns versos que se conhecem de cor e pelos quais se nutre especial predilecção.

Não haverá, portanto, uma emoção genuína na ousadia da amadora na dádiva à cousa amada, uma vez que a paixão bordada nos lenços de linho ou de algodão reproduz, na maior parte dos casos dos lenços a que tivemos acesso, quadras do *Cancioneiro*, versos simples e tocantes, sons órficos, magia espiritual, para exprimir o amor que a transmissão secular transformou em património popular.

Por isso, é possível estabelecer uma relação das quadras do nosso *corpus* com a poesia popular portuguesa de tradição oral, na qual, não temos dúvidas, se filia o discurso apaixonado que os lenços encerram.

Muitas outras respostas nos proporcionam os lenços. Sabemos hoje, por exemplo, que nos facultam informações preciosas que nos permitem atribuir-lhe um valor documental, considerá-los de importância extrema para caracterizar a comunidade em cujo seio foram produzidos. A literatura popular, ao dar-nos conta dos moldes de organização e das estruturas de uma sociedade situada em determinada região geográfica, assume uma outra dimensão, claramente distinta da que lhe está intimamente associada, enquanto manifestação literária.

Temos, deste modo, a literatura popular a reflectir o multifacetado fenómeno que é a emigração, elemento caracterizador da sociedade portuguesa, um dos traços mais marcantes da estrutura social portuguesa. Podemos, inclusive, concluir que existe uma continuidade indiscutível entre a emigração oitocentista e a emigração dos nossos dias, registando-se apenas a mudança da geografia do destino e o próprio tipo de emigração.

Um olhar mais atento e demorado sobre as escritas de amor descobre, então, referências à emigração e à colonização das províncias ultramarinas.

E, uma vez que todos os exílios provocam estragos, que todas as paixões irredimíveis tendem a causar danos, maiores ou menores derrocadas nos universos em que explodem, revela-se necessário encontrar formas de minimizar o sofrimento, nomeadamente através da comunicação escrita. Também neste domínio, os lenços nos fornecem alguns esclarecimentos: a comunicação entre os amantes, separados por um Oceano, assume feição epistolar, já que o único meio de transporte que existia, à época, era o vapor, também mencionado em algumas quadras.

Outra abordagem que nos foi possível, latente em todos os textos, é a que se permite descobrir nos lenços a expressão dos desejos amorosos das suas jovens autoras, relacionados com as normas convencionais de comportamento em sociedade, tema apaixonante a que poderão dedicar-se sociólogos e antropólogos.

Os versos veiculam críticas, mais ou menos veladas, às velhas leis patriarcais a que contrapõem as do amor, às bafientas e hipócritas regras sociais, aos preceitos que é preciso cumprir, nomeadamente os ditames relacionados com o namoro, período de conhecimento mútuo por excelência, filtrado pelo olhar atento dos progenitores ou de outros

familiares, os elementos masculinos, habituados a atravessar a vida como uma paisagem de gestos e olhares furtivos.

A vontade de contrariar ou de contornar leis empoeiradas é já um desejo de emancipação. A escolha do namorado pela mulher minhota, apesar de reconhecermos que pode assumir o carácter simbólico de um mero jogo, manifesta o desejo de reivindicar uma mudança nas leis e nas mentalidades.

Estes gestos de absoluta coragem são a prova clara de que as sociedades não ficam estagnadas; evoluem. Falamos, evidentemente, de mudanças lentas, de uma evolução que pode estender-se ao longo de uma ou várias gerações.

A mulher do Minho realizou uma revolução mas, *mutatis mutandis*, voltou ao ponto de partida: a questão feminina é mais actual do que nunca. Somos ainda primariamente condicionados pelo mito do sexo forte e apostamos na serventia e na servidão das ideias fixas.

Digamos mais simplesmente que a separação entre espaço público e o espaço privado se consolida.

A oferta do lenço, enquanto símbolo de rebeldia contra as convenções, depressa perdeu o seu significado. Este aspecto social que podemos atribuir ao lenço é caracterizado por aquilo que poderemos designar por movimento de vanguarda, pois antecede de quase um século o pensamento feminista que se desenvolveu na Europa e Estados Unidos – em Portugal não se pode falar em rigor num movimento feminista – a partir dos anos 70 do século XX, pensamento que tem como referência incontornável a obra de Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*.

O senso comum e a reflexão sobre a nossa própria experiência de vida dizem-nos que a história humana é um *continuum*. No entanto, os lenços possuem a particularidade de terem permitido, à mulher, a exteriorização dos seus sentimentos por forma a realizar com êxito a procura do homem desejado, mesmo que isso tenha implicado uma certa instabilidade, uma força de desequilíbrio na entropia do universo, uma vez que se considerava como certo o facto de que o comportamento feminino corresponderia exactamente às normas formais consuetudinárias, tal como eram difundidas e pacificamente aceites.

Os lenços constituem, sem dúvida, um aspecto muito original e, tanto quanto julgamos saber, sem precedentes e sem paralelo em qualquer outra sociedade ou outra nacionalidade, o que funciona como

reforço positivo para a defesa da literatura popular com uma função social.

Mas terão os lenços representado o início de uma nova era? Sem querer minorar o sentido desta afirmação, é lícito pô-la em dúvida. É inegável que as mentalidades não cristalizam, embora evoluam devagar e conheçam muitas vezes movimentos de retrocesso. O progresso e a evolução mudam as nossas mentalidades, mas a lentidão com que se difundem cria um desfasamento enorme entre as ideias, os ideais e a sua materialização. A fractura não se deu de um momento para o outro e permanece incompleta.

Não podem, portanto, alimentar-se ilusões sobre uma mudança radical: a tentação de perpetuar a tradição, as normas e as convenções sociais estabelecidas é sempre muito grande para quem detém o poder, para quem desempenhou o papel de senhor. Os tempos – a história – pesam ainda sobre o homem, embora em determinadas situações seja possível vislumbrar uma mudança. Continuamos a não obter resposta a questões que consideramos fundamentais: onde se situa a fronteira entre o homem e a mulher? Fará sentido a dicotomia sexo forte / sexo fraco?

Mesmo a mais entusiasta das feministas, hoje em dia, admitirá que as optimistas expectativas que os lenços poderiam ter significado na demanda da afirmação da condição feminina não se realizaram. O mundo permaneceu, até meados do século XX, em grande parte, imutável, obstinadamente refractário a quaisquer tentativas de mudança. No entanto, nem todas as conclusões são negativas: os “lenços de namorados” representam uma tendência intrínseca para que determinados costumes ou princípios sociais se encaminhem para a mudança.

O papel das mulheres do Minho – que respeitam os valores tradicionais enquanto, simultaneamente, trilham caminhos de futuro – não bane, por certo, as diferenças entre os sexos, mas parece-nos representar um salto de qualidade importantíssimo em favor das mulheres, igualmente precioso pelos ventos de mudança mais subtis que nele se puderam antever.

Capítulo III

A Linguagem do Amor

Perante um *lenço de namorados* é difícil não se ficar surpreendido com a beleza das suas quadras, algumas delas quase indecifráveis, dada a peculiaridade da linguagem através da qual se exprimem os sentimentos femininos.

Os lenços que tivemos oportunidade de analisar constituem um fantástico corpo de sabedoria popular, absolutamente coerente e emotivo, onde o bordado fala, de modo ingénuo, simples e natural, a linguagem comum a toda a humanidade: a linguagem do amor.

Nesta se documentam palavras e expressões notáveis a atestarem que, para o seu público, esta literatura tinha um passado cuja origem se perde na noite dos tempos, permanecendo desconhecida mesmo para aqueles que a recitam, pois dela guardam uma memória hereditária.

Para bordar as quadras com que enriqueciam o lenço e/ou veiculavam a sua mensagem, as mulheres recorriam amiúde à ajuda preciosa de *mapas* ou *marcadores* que lhes começavam a ser familiares quando davam início à aprendizagem das primeiras letras e se tornavam, depois, companheiros inseparáveis da cartilha.

A aprendizagem do ponto de cruz, ponto exclusivo para os primeiros *lenços de namorados*, fazia-se cedo e a preceito. A introdução do estudo do abecedário prende-se, por um lado, à crescente alfabetização das mulheres e, por outro, à necessidade de marcar com iniciais (daqui o nome de *marcadores* dado aos mostruários que incluíam alfabetos) as peças do enxoval.

A este propósito atentemos nas palavras de Armando de Mattos que consideramos particularmente esclarecedoras:

“Começavam, pois, por aprender o ponto-de-cruz, também chamado vulgarmente *ponto-de-marca*, por ser de uso geral o seu emprêgo no bordado das letras e cifras de marcar a roupa do corpo e da casa, para o que lhes davam uns

bocados, rectângulos quási sempre, do tal tecido (linho)¹⁵⁶, onde faziam longos e fastidiosos treinos no referido ponto, que tanto encantava a gente da época.

Motivo infalível dêsses panos bordados que as pequenas designavam por mapas, era o abecedário, em uma, duas, três ou mesmo mais estilizações. Era imprescindível o saber bordar a sua marca, no enxoval de noivado, que, um dia, se Deus não mandasse o contrário, teriam de fazer.

Depois de insistir no motivo alfabetiforme, bordavam, seguidamente, os algarismos, e, muitas vêzes, os nomes e as datas, o que é sempre um pormenor de interêsse, especialmente para quem queira examinar estes mapas, com o sentido etnográfico.”¹⁵⁷

A inclusão do texto supracitado justifica-se pelo facto de considerarmos fundamental o estudo dos *mapas* para o entendimento de alguns desvios que é possível descobrir na linguagem que encontrámos nos lenços.

É fácil compreender, à vista destes *marcadores*, que as bordadeiras se esforçavam por “traduzir” o abecedário para o seu mundo, não se demitindo nunca dos seus propósitos. Também se compreende que os *mapas*, tendo servido de modelo, de “paradigma” a quase toda a produção de lenços, reflectam algumas lacunas na linguagem, na poesia dos apaixonados.

A análise da linguagem dos lenços deve, portanto, ser feita à luz destes *mapas* que nos permitem, inclusive, perspectivar alguns desvios, pois bastava que um *marcador* se virasse para dar origem a uma palavra completamente nova ou a inscrições que podemos considerar como indecifráveis.

Razão não menos importante para justificar a existência de diversos desvios é o facto de alguns lenços serem cópias de outros já existentes, logo, mais antigos. Se o lenço que se tomava como modelo continha incorrecções, esses desvios iriam também aparecer no outro

156 A informação entre parêntesis é da nossa responsabilidade.

157 Armando de Mattos, «Mapas de Ponto-de-Cruz», *Prisma* (Revista de Filosofia, Ciência e Arte), nº2, II Ano, Barcelos, Julho de 1938, pp. 70, 71 e 72.

lenço, excepto se os conhecimentos ortográficos ou de língua da nova bordadeira fossem suficientes para que esta corrigisse as falhas detectadas. Esta hipótese, apesar de plausível, não deve, contudo, ter-se verificado nunca.

3.1. Entre a norma e o desvio

Um olhar menos treinado pode causar, ainda que por breves momentos, a impressão de que as mulheres do Minho usaram uma outra língua, como se se socorressem de uma gíria ou variedade específica como veículo da expressão do seu mundo afectivo.

Estaremos nós perante um tal fenómeno linguístico? A resposta, apesar de óbvia, regista-se: não é uma língua diferente, tão pouco uma língua nova, apenas encerra algumas características particulares.

Esta nossa opinião baseia-se no estudo de alguns *mapas* a que tivemos acesso e das diversas quadras que constituem o *corpus* do nosso trabalho. A própria dimensão do tecido condicionaria a escolha da(s) quadra(s), amiúde mutiladas, sacrificando-se o rigor linguístico, pois o lenço era o veículo da amada e o que se revelava como verdadeiramente importante era a recepção e a descodificação da mensagem pelo conversado.

Não interessa, à mulher, o rigor linguístico, a perfeição métrica. O seu objectivo não se baliza por estes postulados, preocupação de eruditos. O lenço será meio de atingir um fim: a aceitação, pelo homem, do amor que ela confessa no desejo de transformar em dádiva.

No entanto, não deixa de ser fascinante e sedutora uma abordagem linguística que, de forma despretensiosa, pretende mostrar que os lenços utilizam uma linguagem “nova”, que se afasta do português padrão, razão que subjaz à elaboração deste capítulo.

Não é nosso propósito transformar o estudo da linguagem em simples inventários de desvios à norma. No entanto, por razões metodológicas e com o objectivo de nos ser possível sintetizar e sistematizar os traços mais relevantes da linguagem bordada, optámos por realizar um elenco dos desvios morfológicos, sintácticos, semânticos e ortográficos.

Importa aqui fazer uma ressalva, abrir um parêntesis. Ao estudarmos os diferentes desvios que aparecem no nosso ¹⁵⁸*corpus*, encarámo-los face à norma vigente, à actual grafia do português. Contudo, algumas palavras que hoje constituem formas desviantes, não o seriam se enquadradas epocalmente, isto é, de acordo com uma obra de Madureira Feijó, uma gramática de língua portuguesa¹⁵⁹ de 1884, um dicionário de língua portuguesa de 1912¹⁶⁰ e um outro de 1924¹⁶¹, a ortografia e a acentuação de algumas palavras sofreram alterações, facto que atesta que a língua é um organismo vivo com inerentes transformações e evoluções.

Pareceu-nos mais pertinente analisar a língua à luz da norma vigente, do Português padrão, adoptando uma perspectiva diacrónica e verificar o distanciamento com referência à língua padrão contemporânea. Esta opção permitiu-nos uma análise mais homogénea. Não sendo, no entanto, alheios a algumas formas que à época da produção dos lenços não eram desvios, sobretudo ortográficos ou de acentuação, assinalámos essas palavras através da utilização de parêntesis rectos. À medida que nos formos debruçando sobre cada fenómeno elencado, assinalaremos essas mesmas particularidades no sentido de tornarmos mais clara a sua descodificação.

A interpretação é amiúde difícil mesmo quando a familiaridade com as quadras é grande. As hipóteses por nós colocadas são-no em função do contexto e da semântica, pois só a análise destes nos pode permitir a colocação de algumas hipóteses, o descodificar de algumas palavras, expressões ou mesmo sentidos. Mas, como os textos de literatura popular são um caso muito específico, não excluimos a hipótese de nos inclinarmos para uma interpretação nos antípodas da verda-

158 João de Moraes Madureira Feijó, *Orthographia, ou Arte de Escrever, e Pronunciar com acerto A Língua Portuguesa*, Lisboa, Impressão Régia, 1824.

159 S.A., *Grammatica da Língua Portuguesa*, Porto, Imprensa Commercial, 1884.

160 Cândido de Figueiredo, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, Lisboa, Portugal-Brasil Sociedade Editora, 1912.

161 Cândido de Figueiredo, *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa*, Lisboa, Portugal-Brasil Sociedade Editora, 1924.

deira intenção da bordadeira/emissor. Admitimos, portanto, um certo grau de falibilidade em algumas hipóteses. Algumas palavras não aparecem nunca referenciadas em nenhuma das muitas obras por nós consultadas e os populares da mesma região que interpelámos com o intuito de obter esclarecimentos quanto a vocábulos, expressões ou realizações fonéticas que poderiam constituir um traço particular deste espaço geográfico, não foram capazes de nos dar uma resposta satisfatória. Não podemos jamais alhear-nos de que a literatura popular tem um grande capital patrimonial que espelha realidades muito datadas, incluindo o uso de palavras ou expressões que caíram em desuso por as gerações seguintes não lhes reconhecerem actualidade ou préstimo que justificassem a sua manutenção. Então, algumas formas populares desapareceram. Finalmente, dado o grau de alfabetização dos emissores muitas palavras são grafadas de acordo com a fonética. Ora, o ouvido pode deturpar facilmente o som, entrando aqui a noção de ruído. Este provoca alterações na mensagem de modo a que o seu conteúdo pode não corresponder àquele que o emissor codificou.

Bai lenço bentarozo
Acecai te as pasos A
S im o al Eores entrecae
Dae a por mim dois abraços

Colimpt curosto
Falinhas Dai
Não gausamdcos
Toacit amcolem.

Conscientes de todos estes condicionalismos e elencados os desvios, um estudo detalhado permitiu-nos constatar que, na área da morfologia, os principais desvios se situam nas classes dos determinantes, dos pronomes e dos verbos.

Quanto aos determinantes, verificámos que o determinante artigo definido é sistematicamente omitido o que contraria a norma actual da língua padrão, uma vez que é frequente, em Português, a presença do determinante a anteceder o nome. Aliás, quando este é abstracto, o determinante serve para personalizá-lo.

O artigo é, pois, de uso generalizado na língua portuguesa. Contra essa generalização, o que se verifica nas quadras é, em nossa opinião, devido a uma tendência que perspectiva a utilização de versos mais expressivos. Esta omissão, ao encurtar os sintagmas, permite colocar a ênfase no nome e, em termos de métrica, torna possível o uso da redondilha maior (heptassílabo).

Se atentarmos no determinante possessivo que, regra geral, também surge, em Português, precedido de artigo, constatamos que nos lenços aparece frequentemente sozinho.

Esta supressão não deixa de ser curiosa, pois a inclusão do artigo permitiria uma maior definição, a particularização. É forçoso referirmos que a maior parte destes casos em que o artigo é excluído tem uma relação directa com o carácter popular da quadra, estrofe que tradicionalmente usa o verso de redondilha maior ou, embora com bem menor frequência, o de redondilha menor (pentassílabo). E, indubitavelmente, a omissão do artigo confere uma maior expressividade, como pode comprovar-se em dois versos por nós escolhidos para ilustrar o que acabámos de dizer: “Aqui tens * meu coração” (59) e “Com * teu palminho de cara” (218).

Resta referir, no capítulo dos determinantes, dois fenómenos isolados: a utilização anómala do género do determinante artigo, embora seja oral e popularmente aceite (“E o pior das asneiras” – 207) e da ausência de concordância entre o determinante possessivo e o nome (“Nosso quracois unidos” – 179). Como não encontramos nenhum outro desvio semelhante, acreditamos que não estamos perante uma tendência da língua, antes será o resultado de uma distração, do uso indevido de um marcador ou da manifesta influência do código oral.

Abordando agora o nome, verifica-se que ocorre um elevado número de nomes abstractos, intrinsecamente ligados à expressão de sentimentos, de estados de alma: coração, paixão, amor...

Pudemos constatar dois desvios pouco ou nada representativos para o nosso estudo: a ausência de concordância (em número) do nome com o determinante (“Com as pena que me dais” – 109), a ausência de concordância (em número) do nome com o adjectivo (“En pedra brancas do rio – 91), exemplos únicos que não se revestem, portanto, de qualquer relevância.

Um aspecto bem mais importante relaciona-se com a diversidade que se verifica na formação irregular do plural das palavras ter-

minadas em *-ão*, , nomes derivados de nomes latinos terminados em *-ones*, pelo que deveriam formar o plural em *-ões*.

Num estudo analítico sobre Madureira Feijó, ortografista do século XVIII, pode ler-se, a este propósito:

“O problema destes plurais só se coloca numa perspectiva sincrónica, já que do ponto de vista histórico ou diacrónico a sua diversidade não só está plenamente justificada como também se torna compreensível. Deste modo, os plurais portugueses derivam das formas latinas do acusativo do plural em *-ANOS*, *-ANES*, *-ONES* e *-UDINES*; assim: *PAGANOS* > pagãos, *PANES* > pães, *LEONES* > leões e *MULTITUDINES* > multidões. A dificuldade reside, então nas formas de singular (*-ANU-*, *-ANE-*, *-ONE-*, *-UDINE-*) que, ao regularizarem o seu paradigma, convergiram em *-ão*.

Curiosamente, Madureira Feijó recorre ao espanhol, e não ao latim, para apresentar as regras referentes a estes plurais. Isto explicar-se-á pelo facto de naquela língua não se ter perdido ou sincopado a nasal intervocálica dos acusativos singular e plural. Assim, é das formas espanholas *Ciudadanos*, *Panes* e *Padrones* que se retirarão as correspondentes portuguesas *Cidadãos*, *Pães* e *Padrões*.”¹⁶²

Encontram-se neste caso, as palavras coração, grilhão e paixão. A primeira destas oferece-nos cinco formas distintas – corações, corações, coracois, quracois e coraçoen. Estas formas particulares permitem-nos concluir que a bordadeira desconhecia as regras de formação do plural destas palavras. Assim, no primeiro exemplo, verifica-se a adição da desinência do plural (*-s*) à forma singular, regra que seguem os nomes graves e alguns agudos (*cristão* > *cristãos*; *órfão* > *órfãos*, por exemplo).

No segundo caso, acrescenta-se o morfema *-es* ao singular, seguindo a regra geral de formação do plural dos nomes terminados em

162 Maria Filomena Gonçalves, *Madureira Feijó, ortografista do século XVIII – Para uma História da Ortografia Portuguesa*, Lisboa, Ministério da Educação, 1992, p. 97.

consoante (*-n, -r, -s, -z*). Nos dois casos seguintes, forma de plural que só pode ser considerada desvio se analisada à luz da norma actual e que faz também prova da antiguidade do lenço, *-ois* substitui *-ões*, o que denuncia a falta do til, representação gráfica da nasalização.

O último exemplo tem esse tom nasal que lhe é conferido pelo uso do *-n* que, assim, substitui o til enquanto marca de nasalidade.

Fenómeno semelhante ocorre na formação de “grilhoens”, o que nos permite pensar que a(s) bordadeira(s) estava(m) ciente(s) da nasalização da palavra, que esta sonoridade não lhes era, de todo, desconhecida ou alheia.

Perante esta ocorrência afiguraram-se-nos como possíveis duas interpretações: ou estávamos em presença de um desvio ortográfico, ou perante a utilização corrente – e consciente – do *-n* para marcar a nasalidade destas palavras sobre as quais nos detivemos. Esta segunda interpretação parece-nos a mais plausível, por várias razões, particularmente porque, qualquer que seja a realização fonética destas palavras, é evidente a nasalização com que são pronunciadas.

No entanto, impõe-se uma ressalva. Foi-nos possível encontrar a grafia *-oens* em algumas obras dos séculos XVIII e XIX, pelo que podemos concluir da coexistência de duas grafias, sendo a forma *-ões* a mais recente.

Citamos, então, essas obras: *SANTO AMBROZIO – OS TRES LIVROS DAS OBRIGAÇOENS CHRISTANS E CIVIS*, publicado em Lisboa no ano de 1768; *COLLECÇÃO DOS DOCUMENTOS QUE SERVEM DE FUNDAMENTO E PROVA NA APOLOGIA DOS VOLUNTÁRIOS ACADEMICOS DO ANNO DE 1826*, contra as falsas e calumniosas imputações forjadas ao mesmo Corpo pelos inimigos do Senhor D. Pedro IV e da Carta Constitucional, publicado em Coimbra, em 1827; e *REFLEXOES SOBRE O ESTADO ACTUAL DE PORTUGAL e suggestoens sobre as medidas que se devem tomar para promover a industria nacional, e igualar a receita à despeza*, provavelmente publicado em Londres, em 1835. Esta última é particularmente interessante uma vez que exhibe as duas formas de plural, o que sustenta a nossa convicção de que, durante algum tempo, elas terão coexistido.

O que se verifica em “paixõis” é o que já tivemos oportunidade de referir em relação à situação semelhante que ocorre na formação do plural da palavra anteriormente analisada.

Relativamente aos adjectivos, apenas merece destaque a ausência de concordância em número com o nome que está a qualificar: “Tiste lagrimas que eu choro” (107). Esta única ocorrência não deixa de nos surpreender, pois a classe do adjectivo está bastante presente em quase todas as quadras, ora a caracterizar os amantes, a precisar o retrato do amado, ora a tornar mais poética e expressiva a dita/desdita das suas vidas de paixão. No exemplo transcrito, não deixa, todavia, de ser significativa a anteposição do adjectivo a conotar uma grande carga de subjectividade traduzida na amargura que perpassa toda a quadra.

Passando aos pronomes, apurámos três tipos de desvios basilares.

O mais relevante é sem dúvida o da sua colocação. É constante e digna de destaque a posição proclítica dos pronomes pessoais oblíquos átonos, contrariando a norma actual uma vez que, segundo Lindley Cintra e Celso Cunha, “sendo o pronome átono objecto directo ou indirecto do verbo, a sua posição lógica, normal, é a ênclise”¹⁶³.

Que concluir desta contradição entre o uso normativo e o que se verifica nas quadras dos *lenços de namorados*? Tratar-se-á de um desvio de que as bordadeiras pretendem tirar dividendos estilísticos?

Confrontando todos os exemplos elencados, pudemos concluir que a próclise, extremamente frequente nos lenços, resulta de influências da colocação antiga do pronome e não é uma marca específica do falar do Minho, mas antes se justifica pela necessidade de criar rima entre as palavras. E o verbo, no modo infinitivo, permite um sem-número de combinações cuja inexistência dificultaria o versejar destas mulheres, a maior parte delas revelando, por certo, uma inabilidade para a produção de quadras com preocupações estilísticas, exceptuando-se o cuidado com a rima.

Uma primeira conclusão geral se pode tirar do que foi dito. Estes desvios relacionam-se, na sua maioria, e, sobretudo, com a vontade de estabelecer uma estrutura rimática, pelo menos entre o segundo e o quarto versos, questão que retomaremos mais adiante.

Também não nos parece abusivo ver aqui uma forte influência da oralidade – ou não fossem estes textos de origem popular – onde o mais comum é verificar-se a próclise, justificada nomeadamente pela

163 Celso Cunha e Lindley Cintra, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Sá da Costa, 1984, p. 310.

“lei do menor esforço” que leva os falantes a procurarem a forma mais fácil e fluente de articular os sintagmas.

No entanto, verificámos nos versos elencados uma alternância entre a forma falada e uma forma cuidada que justifica uma colocação enclítica que não se esperaria em textos de literatura popular, de transmissão oral. Esta linguagem cuidada aparece, por exemplo, nos seguintes versos: “Por quem me nao tem amor” (108), “Me segreda ao coração” (109), “Me tras a condenação” (109), “Unao teuer metira auida.” (O não te ver me tira a vida) (144) e “Nao te fallar me atormenta.” (144). Parece-nos que esta alternância se relaciona com a classe social de onde seria oriunda a bordadeira, logo, com acesso a um diferente nível de escolaridade, aspecto que já tivemos oportunidade de explorar no capítulo anterior quando nos debruçámos sobre as classes sociais.

Uma outra curiosidade a justificar uma análise mais detalhada verifica-se no uso da conjugação pronominal – “Que eu sempre o eide amar” (21). Neste caso, o pronome *o* deveria colocar-se depois do verbo, ligando-se a este por um hífen e assumir (já que a forma verbal termina em *-r*) a modalidade *-lo*: “hei-de amá-lo”. A mesma situação ocorre no verso “Pois agora o tens na mao” (68). Este tipo de ocorrência é muito frequente na oralidade, pois a maior parte dos falantes revela uma relativa ignorância quanto à conjugação pronominal. O fenómeno torna-se ainda mais evidente quando estamos perante formas do futuro ou do modo condicional. Contudo, nos exemplos transcritos a ausência de pronominalização pode apontar para uma clara intenção de enfatizar o enunciado.

Também muito importante é a análise da próclise em contexto, pois se numa primeira e menos atenta leitura, a posição do pronome pode contrariar a norma, a apreciação da quadra como um todo e a sua contextualização podem permitir a transposição em alguns casos, nomeadamente nos exemplos supracitados.

Por esta razão, considerámos não ser descabido insistir que é, sem dúvida, fundamental e indispensável contextualizar o fenómeno para podermos apreciar, entre outras cambiantes, a pertinência da anteposição ou da posposição dos pronomes pessoais átonos.

Outro desvio relaciona-se com a utilização anómala do número do pronome pessoal oblíquo átono: “Se os anjos te adoro / Acho **lhe**

moita razão” (160), verificando-se o desrespeito pela concordância entre o complemento indirecto e o seu referente.

Um último desvio manifesta-se através da utilização anómala do pronome relativo *quem* que, no exemplo a seguir apresentado, é utilizado para substituir o pronome relativo *que*: “Eu bem sei a **quem** o bou dar / A quen tem outros amores” (123). Este caso revela uma certa ambiguidade na interpretação, pelo que se justifica a inclusão da quadra:

Tóma lá este lencinho
Com um raminho de flores
Eu bem sei a quem o bou dar
A quen tem outros amores.

Uma interpretação possível seria encarar a repetição do pronome como uma utilização recorrente que marca o destinatário, conferindo-lhe ênfase. Não nos parece, contudo, a mais plausível, pois inclinámo-nos para a hipótese em que o pronome *quem* substitui o pronome *que*. Defendemos preferencialmente esta opção por considerarmos que o referente do pronome não é o destinatário do lenço, mas sim o próprio lenço. Estas palavras ganham mais sentido se cotejarmos a quadra em análise com uma outra, semanticamente semelhante:

Ismelo este lencinho
Cum raminho de felores
Eu bem sei que o bou dar
A quem tem outros amores.

É ainda de realçar a utilização da forma *no* do pronome oblíquo nos versos “Não nus digas a ninguem” (7); “Quem no cizér falsiar” (47); “Limpa nu rosto enxuga as lagrimas” (84); “Ninguem nu pode guzar” (89). Esta utilização não constitui objecto de surpresa se tivermos em consideração a opinião de Celso Cunha e Lindley Cintra, segundo a qual a forma *no* é aquela que “o pronome costuma apresentar, na linguagem popular e na literária popularizante, de Portugal, depois dos (...) pronomes *quem*, *alguém*, *ninguém* e outras palavras terminadas em ditongo nasal”¹⁶⁴.

164 Celso Cunha e Lindley Cintra, *Op. cit.*, p. 280.

Opinião semelhante é expressa por Gabriel Gonçalves:

“O antigo artigo *lo, la, los, las*, quando apocalítico de palavras terminadas em nasal, sofria, por efeito de ressonância, a nasalação do *l*: *lo > no*: LÁ BÉIM-NO MEU AMÔRZINHO.”¹⁶⁵

Finalmente, e antes de abordar um outro tópico, não queremos deixar de referir o uso da repetição do pronome pessoal em versos como: “Tenho-te a ti retratado” (63) e “Quem me manda a mim chorar” (108), por exemplo. Que significado podemos atribuir a esta transformação? Pensamos que a resposta se encontra na vontade de enfatizar, de conferir realce ao emissor ou ao destinatário da mensagem.

No domínio das preposições, temos a registar dois tipos de desvio: a sua omissão e a sua utilização anómala.

No primeiro caso, salienta-se que a sua elisão é responsável por sintagmas que denunciam alguma falta de nexos lógicos, de conexão entre diferentes sintagmas (“Lencinho de algibeira / * Quatro pontas iguais – 66) pois a preposição elidida – *com* – estabeleceria a relação lógica entre os dois versos. Num outro exemplo, a omissão da preposição *em* transforma completamente a mensagem a transmitir: “Que munto * brebe sera / Meu i teu dia felis” (162). Os versos, tal como aparecem, sugerem que o dia feliz será muito breve, transmitindo o adjectivo uma ideia de curta duração temporal. A presença da preposição transformá-lo-ia em locução adverbial de tempo, e passaria a significar a proximidade do dia desejado, o que corresponderia, sem dúvida, à verdadeira intenção do emissor.

Nos versos “Um amor igual * o teu” (44) e “ * O redor do lenço bom” (192) a omissão resulta de uma inequívoca contaminação da realização fonética que preside ao código oral e que persiste ainda no povo.

De destacar, no segundo tipo de desvio, o uso indevido das preposições *a, de, em*, nos versos em que se verifica este afastamento em relação à norma: “Eu bem sei *a* quem o bou dar / A quen tem outros amores” (123), “Não há prenda mais catita / *De* que um lenço galante” (233), “Dentro *em* meu coração” (65), “*Em* as vossas mãos menina” (220).

O primeiro exemplo constitui um desvio porque, analisado o contexto, a cuja importância e pertinência já tivemos oportunidade de

165 Gabriel Gonçalves, *O Falar do Minho*, Braga, edição do autor, 1990, p. 40.

nos referir, apercebemo-nos que a preposição não tem presença justificada, já que não há qualquer intencionalidade na repetição do pronome relativo *quem* que funcionaria como forma de dar ênfase ao destinatário do lenço. O pronome, neste caso específico, aparece a substituir o pronome da mesma subclasse *que*.

No segundo exemplo, a preposição deveria aparecer contraída com o artigo *o*, uma vez que estamos em presença de um comparativo de superioridade que, na norma, é traduzido pelo advérbio *mais* ao qual se pospõe a conjunção subordinativa comparativa *do que*.

Nos dois últimos exemplos, temos formas desviantes porque, de modo algum, se justifica o uso de preposição simples. No primeiro destes versos, é incorrecto o uso da preposição *em*, pois, para existir correcção morfológica, deveria utilizar-se a preposição *de* contraída com o artigo *o*. No segundo verso, verifica-se a ausência de contracção entre a preposição e o artigo *as* de que resultaria a forma correcta *nas*.

Pelos exemplos apresentados, podemos concluir que se verifica uma tendência para a omissão das preposições, bem como para a sua utilização abusiva ou anómala em alguns casos. Os desvios referidos são difíceis de explicar e, em nosso entender, não constituem um traço específico da língua presente nos lenços.

Da análise do emprego das conjunções nas quadras recolhidas e estudadas, fica-nos a impressão de que o desvio mais frequente é a omissão da conjunção coordenativa copulativa *e* que deveria aparecer a anexas orações coordenadas – “Aqui tens meu coracao / * As chaves para o abrir” (59), a ligar elementos de uma dupla adjectivação – “Com essa luz meiga * pura” (94). A primeira conclusão a que podemos chegar é que a omissão que aqui se verifica contraria, de certa forma, a tendência da língua falada que recorre frequentemente à coordenação como forma de expressar a adição de ideias. No entanto, o assíndeto presente no segundo verso é gramaticalmente aceite.

Na subordinação, destaca-se a supressão da conjunção *que* numa oração subordinada concessiva – “Ainda * creira não posso / Tirar de ti o sentido” (49) e numa oração subordinada relativa – “Com essa luz meiga pura / * Inveiam astros dos ceus” (94).

Não nos parece, contudo, que estes exemplos expressem uma tendência da língua, uma vez que se revestem de um carácter esporádico. Antes se podem explicar por preocupações métricas, pela necessidade de utilizar heptassílabos, medida por excelência da quadra popular.

Passemos aos verbos, classe morfológica onde foi possível detectar vários fenómenos de afastamento da norma.

Assim, temos:

a) a elisão do verbo – pelo sentido que o contexto lhes confere, somos capazes de subentender os verbos elididos que, dessa forma, não são repetidos – “Em mim sinto a tristeza / E no coração * a dor” (139) – ou, muito simplesmente, não são expressos – “Se as leis e os pais * sagradas / As do amor mais força tem” (208). Parece-nos, portanto, que a intenção definida de quem escreve estes versos não é a de elidir, mas a de apresentar uma expressão mais sintética.

De acrescentar que a elisão tem também repercussões estilísticas, pois a repetição do verbo, por se revelar desnecessária, retiraria muito do encanto e do lirismo aos versos que, escolhidos entre muitos outros, agora destacamos e que são também um exemplo de um recurso estilístico, o zeugma:

No centro deste lencinho
O teu nome está garbado
Dentro em meu coração
O teu rosto retratado.

b) anomalia na desinência verbal – indo ao encontro de uma tendência fonética da língua falada, a desinência da terceira pessoa do plural dos verbos de tema em *-a* (*-am*) é grafada como se se tratasse da mesma forma verbal, no futuro *-ão*. Dessa anomalia, pudemos constatar dois exemplos que se verificam na mesma quadra: “Desinquetaõme a minha alma” e “Caozaõme mil desatinuss” (83), e um outro “Unão-se as nossas vontades” (170).

No entanto, é fundamental acrescentar que estes só podem ser encarados como desvio em relação à norma actual, pois como nos foi possível constatar em várias obras por nós consultadas, nomeadamente a de Madureira Feijó¹⁶⁶ e uma Gramática de 1884¹⁶⁷, esta desinência existiu até cerca de 1945 e era comum, em diferentes verbos, ao presen-

166 João Moraes Madureira Feijó, *Op. cit.*, p. 144.

167 S.A. *Grammatica da Lingua Portugueza*, Porto, Imprensa Commercial, 1884, pp. 56 – 107, por exemplo.

te, ao pretérito perfeito, ao pretérito imperfeito e ao futuro do modo indicativo. Assim, e a título de exemplo, refiram-se alguns tempos verbais com esta desinência:

- verbo ser: eles éãõ; eles fôãõ; eles serãõ;

- verbo louvar: eles louvãõ ; eles louvárãõ ; eles louvavãõ ; eles louvarãõ ;

- verbo ir : eles vãõ ; eles fôãõ; eles iãõ; eles irãõ.

Por esta razão, a anomalia na desinência verbal adquire uma importância acrescida uma vez que nos permite situar a produção do lenço numa data anterior a 1911.

c) irregularidade de tempos, modos e pessoas verbais – Um primeiro desvio relaciona-se com o uso da forma verbal da terceira pessoa do singular como substituta da primeira pessoa. Surgem, deste modo, “Sempre foi” (em vez de *fui*) (35); “Já fez escritura sagrada” (em vez de *fiz*) (74), “Ot eu lado satisfeita passa” (em vez de *passo*) (172), “Este mostra quando preza” (em vez de *prezo*) (216). Não há, portanto, uma concordância entre a pessoa gramatical e a respectiva forma verbal. Ressalve-se, todavia, que o primeiro exemplo referido é lógica e geralmente aceite em algumas regiões do Minho e de Trás-os-Montes:

“A primeira pessoa do singular, na língua antiga, era tanto *foi* como *fui*, isto é, possuía forma idêntica á da terceira, que, depois da queda da desinência pessoal, ficara inteiramente igual àquela; ainda hoje algumas falas populares não fazem distinção entre elas, empregando ambas as formas nas duas pessoas, conquanto outras as invertam, usando de *foi* na primeira e de *fui* na terceira; é de crer que a primitiva forma fosse *foi*, tanto num caso como noutro caso, pois assim o exigia a quantidade breve do -*ũ*- [...] mais tarde o ditongo *oi* passou a *ui* e a língua literária, para distinguir as duas pessoas, reservou para a primeira a forma *fui*, continuando na terceira a manter o regular *foi*.”¹⁶⁸

168 José Joaquim Nunes, *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa (Fonética e Morfologia)*, Lisboa, Clássica Editora, 1989, p. 314.

Um segundo desvio é uma anomalia frequente ainda nos dias de hoje. A segunda pessoa gramatical do pretérito perfeito do modo indicativo é expressa através do recurso à pronominalização, fenómeno que contraria a norma. Assim se justificam os desvios que ilustram o que temos vindo a afirmar: “Pedis-te um beijo” (182), “Dês-te um dia a chabe” (185), “Ficas-te no pensamento” (266). Em nossa opinião, estas formas verbais foram criadas por analogia com outras formas pronominais de que os falantes tinham consciência.

Um terceiro desvio verifica-se no uso indevido do modo conjuntivo como substituto do modo indicativo que pudemos observar em dois versos distintos: “Uma ves que recolha” (62) e “Maria do Anto quando eu te procura” (em vez de *procurar*) (198), apesar de este segundo exemplo nos parecer mais um lapsus linguae ou, então, mais um exemplo em que as palavras são mutiladas em função do espaço em que o verso vai ser bordado, quando a bordadeira não quer transitar uma só letra que seja para a linha onde figurará o verso seguinte.

Será também esta a razão que justifica um último desvio, ainda na classe morfológica dos verbos: o uso do verbo ser como substituto do verbo estar: “Os fios unidos sao” (em vez de *estão*) (158) e do verbo achar como substituto do verbo dar: “Se os anjos te adoro / Acho lhe moita razão” (em vez de *dou-lhes*) (160).

Podemos, assim, formular algumas conclusões. As irregularidades verificadas na desinência verbal e nos tempos, modos e pessoas verbais são um traço comum à língua falada na região do Minho, na qual se configura a contaminação da oralidade e, simultaneamente, a existência de vários regionalismos que, *per si*, justificam o modo errado de pronunciar ou de escrever determinadas palavras. Ficam aqui registadas as duas opções, ambas possíveis, quiçá complementares.

As hesitações morfológicas nos paradigmas verbais parecem-nos bastante significativas, uma vez que são verificáveis com alguma regularidade em verbos diferentes, pelo que julgamos estar em presença de um fenómeno frequente e particular na linguagem popular do Minho.

Foi-nos também possível observar um grande número de irregularidades sintácticas.

Preocupações métricas parecem justificar a omissão dos conectores de coordenação e de subordinação sobre os quais já nos pronunciámos.

Importante e frequente a ausência de concordância entre o sujeito e as formas verbais do predicado. Podemos emitir várias hipóteses sobre o modo como se operou este fenómeno. No entanto, em nossa opinião, o mesmo fica a dever-se a quatro razões fundamentais:

- influências fonéticas: “Dis ós moços mais bonitos / Que não se **isqueçu** de mim” (19), “Se os anjos te **adoro**” (160), “Nem a morte / Nem o fado / Me **pode** tirar” (121), onde é possível descobrir a transposição da oralidade e a desnasalização, traço muito característico desta região;

- confusão entre a segunda pessoa do singular e a segunda do plural: “Desculpa Amor Pelo Trabalho Que **Tivestes**.”, “Que Isto E A Recompensa da Lembrança Que Me **Destes**.”, “O Adeus e na terra so a ti firmeza e lialdade so **emcomtrastes** em mim.”, fenómeno bastante característico na região do Minho.

- emprego da forma não flexionada do infinitivo: “Lembra te que sao meus olhos / A chorar por te nao **ver**” (99). Neste caso, a forma flexionada do verbo *ver* explicar-se-ia, segundo Celso Cunha e Lindley Cintra, “pelo realce que (...) se concede ao sujeito do infinitivo.”¹⁶⁹ Ainda segundo estes autores a escolha entre o infinitivo não flexionado e o flexionado é “um emprego selectivo, mais do terreno da estilística do que, propriamente, da gramática.”¹⁷⁰;

- desconhecimento da concordância do verbo com o sujeito composto: “Assim se **ade** unir / O meu e o teu coracao” (158), “**Vai** o teu nome e o meu” (161), embora o segundo caso possa justificar-se pela elisão do verbo, própria da oralidade.

A regência verbal aparece também desvirtuada pela inclusão abusiva de uma preposição – “Jorei ao ceu **de** te amar” (74), embora esta construção possa aceitar-se no código oral.

Pudemos também observar a anomalia na conjugação perifrástica num verso – “Que eu ia **a** meter-m’a freira” (203), dado que esta conjugação (uma das formas de traduzir o aspecto) constrói-se, no caso específico, com o verbo *ir* + infinitivo, sem preposição a ligá-los. Uma vez mais, estamos perante a permeabilidade que a língua escrita manifesta em relação à língua falada.

169 Celso Cunha e Lindley Cintra, *Op. cit.*, p. 485.

170 Idem, *ibidem*, p. 487.

Ainda a propósito da componente sintáctica, há um outro fenómeno a assinalar: a alteração da ordem das palavras na frase.

Trata-se de uma tendência da literatura popular, sobretudo da poesia onde se evidenciam preocupações com a rima e é permitida uma maior liberdade morfossintáctica e lexical: “Vai ao meu amor dizer” (16), “Nu teu rosto brilha a graça” (136), “Eu este lenço escrevi” (150).

Estas anomalias de carácter sintáctico dificilmente se enquadram em tendências específicas da língua. São variantes individuais, instáveis e pontuais, dependentes do falante que as enuncia e as adequa aos seus propósitos comunicativos. Constituem, portanto, um mero arranjo gráfico determinado pela rima.

No domínio da semântica, é também significativo o número de desvios que mereceram a nossa atenção e conseqüente estudo.

Começamos por mencionar três exemplos de criação lexical através do processo de derivação: *nevoada* (derivada por sufixação), *desfarrinhou* (derivada por prefixação e por sufixação) e *desapanha* (derivada por prefixação). Perante estas palavras derivadas por afixos, acreditamos estar em presença de palavras com marcas populares, regionais que podem, inclusive, ser consideradas como neologismos, uma vez que não aparecem referenciadas em nenhum dos dicionários que consultámos, nomeadamente o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*¹⁷¹.

O primeiro exemplo remete-nos para uma ideia de névoa e corresponde à forma erudita nublada. O sufixo *-ada* usado na sua formação sugere duração, acção prolongada. O segundo exemplo aponta para uma ideia de separação, de fragmentação, para a qual contribui o uso do prefixo *-des*. O último exemplo parece ter sido criado por analogia com outros verbos com o mesmo prefixo e o mesmo significado, como desatar, por exemplo, e onde o prefixo *-des* é utilizado para sugerir acção contrária, no caso concreto, ao acto de apanhar.

Em todas as quadras que constituem o nosso *corpus* detectámos o exemplo de dois casos de derivação imprópria: Verbo > Nome – “Unao teuer metira auida.” (144) e “O cazar a mosa nova” (207) – pelo que concluímos que se trata de um desvio esporádico, de um fenómeno

171 *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Braga, Verbo, 2001.

sem carácter sistemático. A anteposição do determinante artigo ao verbo é mais uma característica da oralidade.

Por desconhecimento ortográfico ou por influências fonéticas observam-se exemplos de homofonia e de paronímia.

No primeiro caso, é clara a confusão entre a forma verbal e o advérbio (*ves / vez*), entre a forma verbal e o nome (*era / hera*), entre a forma verbal e a conjunção subordinativa temporal (*coando / quando*), entre o pronome e o nome (*vos / voz*), entre a preposição e o verbo (*trás / traz*), entre o adjectivo e o nome (*lassos / laços*) e entre a contracção da preposição com o artigo e o verbo (*Á / há*).

No segundo caso, temos a registar o uso indevido dos verbos *crer* e *querer* que, nos exemplos que a seguir se transcrevem, deveriam aparecer na ordem inversa: “De **crer** bem o meu amor” (crer em vez de querer) (5) e “Nem em tal devo **querer**” (132) (querer crer em vez de).

Finalmente, encontrámos expressões que constituem verdadeiros aforismos e que aqui referimos como prova cabal de que a literatura popular é também uma forma de transmitir valores, códigos e regras morais e sociais, assumindo uma dupla função: didáctica e lúdica.

Ao transmitirem-se de geração em geração, estes aforismos enraízam-se no seio das populações e começam a fazer parte do seu património cultural e social: “Quem neste mundo não ama / No outro não se salvou” (73) e “Quem vai com calma vai bem” (210).

Um dos aspectos mais relevantes é, sem dúvida, a ortografia, fortemente influenciada pela fonética pelo modo como são pronunciados determinados vocábulos. Madureira Feijó, por exemplo, considera que “toda a causa de innumeráveis erros na Orthographia, he a multidão dos erros, que andão introduzidos na pronunciaçãõ”, “que mais facil he escrever com acerto, do que pronunciar sem erro”¹⁷². Por razões metodológicas, optámos por analisar de per si os desvios mais salientes e que, pela sua recorrência, constituem uma tendência da língua falada na região de onde são oriundos os lenços que são objecto do nosso estudo.

Assim, temos:

- o uso do *b* em lugar do *v*.

Apesar de já em galego-português serem fonemas distintos, na região norte de Portugal há uma forte tendência para a sua tro-

172 João Moraes Madureira Feijó, *Op. cit.*, p. 8.

ca. Podemos, portanto, delimitar a área geográfica em que tal fenómeno ocorre. Paul Teyssier, na sua *História da Língua Portuguesa*, afirma:

“O fonema /b/ é realizado com uma bilabial e /v/ como uma labiodental. Tal é a pronúncia de Lisboa e de toda a parte central e meridional do País. Numa larga zona do Centro e do Norte há hoje, porém, um fonema único, como em espanhol. Sempre bilabial, esse fonema é realizado, conforme as posições, como oclusiva [b] ou como fricativa [b: confundir-se-ão, assim, cem balas e cem valas com [b] e confundir-se-ão também cabo e cavo com [b]. Esse traço de pronúncia, chamado «a troca do b pelo v», é um dos que deixam imediatamente reconhecer a origem provincial de tal ou tal locutor. As pesquisas dialectológicas modernas permitiram traçar-lhe, com precisão, os limites (ver mapa 3)¹⁷³: a zona de distinção entre /b/ e /v/ termina hoje a oeste, um pouco ao sul de Coimbra, mas ela sobe a leste até Trás-os-Montes, penetrando como uma cunha na zona de confusão que abrange o português do Norte, o galego e o espanhol.”¹⁷⁴

Regra geral, em relação a esta fronteira linguística, aceita-se como data do seu estabelecimento a segunda metade do século XVI. Dos inúmeros exemplos presentes nos lenços (trinta e quatro palavras apresentam este desvio, cinco das quais são formas do verbo *ver* e três do verbo *ir*), socorremo-nos dos seguintes para ilustrar esta tendência da língua: *alibio* < alívio; *bai* < vai; *bapor* < vapor; *bestido* < vestido; *bida* < vida; *ber* < ver; *buando* < voando.

Esta particularidade é, ainda hoje, um traço distintivo da região norte de Portugal, funcionando como elemento característico e identificador da origem de determinados falantes.

173 Em anexo, apresentamos o mapa a que neste excerto se faz referência (Anexo IV: imagem 1).

174 Paul Teyssier, *História da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1987, p. 47.

- o uso do *v* em lugar do *b*.

Embora menos frequente, foi-nos possível encontrar exemplos deste fenómeno nas seguintes palavras: *Alvina* < *Albina*; *veijinho* < *beijinho*; *vejalhe* < *beija-lhe*; *vate* < *bate*; *vem* < *bem*; e *vico* < *bico*. Estes casos não representam uma tendência da língua e são, em nosso entender, resultado de um fenómeno de hipercorreção, aquilo que Gabriel Gonçalves designa por pedantismo:

“Há pessoas, bastante raras, que, talvez por pedantismo (o povo diz que é por “prosa”) praticam o fenómeno inverso (troca do *b* pelo *v*):

MUNTOS VEIJINHOS = muitos beijinhos

O VOI E A VACA = o boi e a vaca

O povo costuma ironizar essa linguagem pretensiosa com as chalaças:

A VURRA VRANCA DO AVADE DE CANAVAS ERA
VOA, VONITA E VELA.

É VOM, VONITO E VARATO.”¹⁷⁵

- o uso do *u* em lugar do *o*.

Dada a característica de o *o* de certas palavras ser muito fechado, leva à sua confusão com o *u*, nomeadamente porque as bordadeiras manifestavam na escrita a influência da oralidade. Ainda segundo Paul Teyssier, este fenómeno generalizou-se a partir de 1800¹⁷⁶. Nos lenços, seleccionámos alguns exemplos: *au* < *ao*; *churar* < *chorar*; *curação* < *coração*; *currer* < *correr*; *meiu* < *meio*; *muleiro* < *moleiro*; *ulhar* < *olhar*; *vuando* < *voando*.

- o uso do *o* em lugar do *u*.

O fenómeno inverso existe em algumas palavras, basicamente pelas mesmas razões. Assim, entre vários exemplos, podemos referir: *coidados* < *cuidados*; *ceo* < *céu*; *conprir* < *cumprir*; *jorei* < *jurei*; *modar* < *mudar*; *moita* < *muita*; *onidos* < *unidos*.

175 Gabriel Gonçalves, *Op. cit.*, p. 32.

176 Paul Teyssier, *Op. cit.*, p. 62.

- o uso do *i* em lugar do *e*.

Em português há a tendência de trocar estes dois fonemas, nomeadamente quando estão em início de palavra, sobretudo em grupos formados por *en* + consoante: *i* < *e*, *incantador* < *encantador*; *ingolir* < *engolir*, *iscrivão* < *escrivão*; *istrela* < *estrela*; *iternidade* < *eternidade*; *lial* < *leal*, entre muitos outros exemplos possíveis. Não estamos em presença de um fenómeno exclusivo da região do Minho, mas que ocorre quase a nível nacional.

- o uso do *s* em lugar *z*.

Resulta da confusão entre dois fonemas distintos: uma predorsodental surda /s/ e uma predorsodental sonora /z/, nomeadamente quando estamos perante palavras homófonas – *ves* < *vez*; *vos* < *voz*; *tras* < *traz*, em posição intervocálica – *faser* < *fazer*; *fiasias* < *fazias*; *gosar* < *gozar*, ou em posição final de palavras – *dis* < *diz*; *felis* < *feliz*; *fis* < *fiz*.

- o uso do *z* em lugar do *s*.

As palavras *aozencia* < *ausência*; *benturozo* < *venturoso*; *caozãome* < *causam-me*; *cazar* < *casar*; *depozito* < *deposito*; *dezeje* > *deseje*; *mimozas* > *mimosas*; *Roza* > *Rosa*; *Rozinha* > *Rosinha*; *vivemoz* < *vivemos*, são aquelas onde foi possível encontrar este desvio.

No que diz respeito ao fonema /s/, verifica-se uma clara tendência na língua para, por razões ortográficas e de similitude fonética, o grafar de forma quase aleatória, representando-o ortograficamente por *s*, por *ss*, por *c* e por *ç*. Eis o elenco destes desvios:

- o uso do *s* em lugar do *c*.

Em palavras como *aseita* < *aceita*; *Cansello* < *Cancelo*; *conhese* < *conhece*; *corasoes* < *corações*; *deserto* < *decerto*; *dose* < *doce*; *forsa* < *força*; *lembransa* < *lembrança*; *lenso* < *lenço*; *mosa* < *moça*; *seo* < *céu*; *sinco* < *cinco*.

- o uso do *s* em lugar de *ss*.

Em palavras como: *dese* < *desse*; *entrase* < *entrasse*; *pesuir* < *possuir*; *posa* < *possa*, *poso* < *posso*; *posu* < *posso*.

- o uso do *c* em lugar do *s* ou de *ss*.

Em palavras como: *a cim* < assim; *ancias* < ânsias; *cabe* < sabe; *ce* < se; *cenhor* < senhor; *falace* < falasse; *pormeca* < promessa; *sincível* < sensível; *çó* < só; *çuspiro* < suspiro; *penças* < pensas.

Pudemos também encontrar exemplos da confusão entre o dígrafo *ch*, que simboliza a palatal [ʃ] e *x* (que também a pode representar):

- o uso do *ch* em lugar do *x*.

Verifica-se nas seguintes palavras: *deicha* < deixa, *deicharei* < deixarei e *queichas* < queixas.

- o uso do *x* em lugar do *ch*.

Aparece na forma verbal *xoro* < choro, e num nome próprio – *Xagas* < Chagas – onde foi possível detectar outros desvios já abordados – Maria das Cinco Xagas de Cristo.

Um outro desvio consiste na troca do *q* pelo *c*: *esqoro* < escuro, *Qamilia* < Camila, *qoração* < coração, *quracois* < corações.

Fruto de má consciencialização ortográfica ou de uso indevido do marcador, uma vez que *m* e *n* são letras contíguas, verifica-se a troca indevida destas duas letras:

- o uso do *m* em lugar do *n*.

confianca < confiança, *comtigo* < contigo, *emcomtrastes* < encontraste, *emcstate* < encosta-te, *emfenito* < infinito, *emfim* < enfim, *emformacoes* < enformações, *juntar* < juntar, *numca* < nunca, *vemturozo* < venturoso.

- o uso do *n* em lugar do *m*.

ambos < ambos, *conprir* < cumprir, *lenbransa* < lembrança, *lenbrãca* < lembrança, *lenbrado* < lembrado, o que vem provar que existia o desconhecimento de uma regra ortográfica que implica a utilização de *m* antes de *p* ou de *b*.

Prova inequívoca de que as palavras revelam certas adaptações fonéticas, fruto da espontaneidade da oralidade, detectámos o uso do *ç* em lugar do *x* e o uso do *j* em lugar do *g* que apontamos de seguida:

- o uso do ç em lugar do x.

Fenómeno que, apesar de apenas ocorrer uma única vez não deixa de espelhar alguma ignorância ortográfica, nomeadamente por se tratar de um nome próprio: *Maçimina* < Maximina.

- o uso do g em lugar do j.

Representa a articulação linguo-palatal em vez da gutural. De qualquer modo, não é um traço particular desta região, o que ganha consistência se pensarmos que apenas encontramos dois exemplos *gunto* < junto e *mangerico* < manjerico.

Há ainda outros desvios que não queremos deixar de assinalar por os considerarmos importantes para a caracterização da língua sobre a qual nos temos vindo a debruçar:

- verbo haver sem *h*.

Apesar de não ter qualquer valor fonético, é utilizado para indicar a origem das palavras latinas e gregas onde o seu emprego indicava que a palavra era aspirada. Referimos, a título exemplificativo, os versos “*Aver num coração dais amr*” (122) e “*À muito que combinamos*” (184).

O uso indevido desta consoante regista apenas uma ocorrência: *holhos* < olhos, pelo que nos inclinámos para a hipótese de estarmos em presença de um fenómeno isolado, sem representatividade dentro da língua que estamos a analisar.

- ausência de *u* a seguir a *q*.

Várias palavras apresentam este desvio que atribuímos, uma vez mais, ao desconhecimento das regras ortográficas: *aqelle* < aquele, *qer* < quer, *qeu* < que eu, *qizer* < quisier. Este tipo de desvio, segundo Isaac Alonso Estraviz, era já frequente em latim vulgar e estendeu-se também ao galego:

“A título de curiosidade, recolhemos de *Algunas calas de los orígenes del gallego*, de A. Veiga Arias (Vigo, 1983) o seguinte: Empregava-se, e assi aparece documentado, tanto *pequdes* como *pecudes*, *pequnia* e *pecunia*, *mequm* e *mecum*, *qis* e *quis*, *qid* e *quid*, *quomodo* e *comodo*, *anticos* e *antiquos*, *oqua* e *oca*,

quercum e querqum, loco e loquo, siquario e sicario, quogentis e cogentis, quasa e casa, roquas e rocas, quoquina e coquina, quogatur e cogatur, etc."¹⁷⁷

- ausência de cedilha.

Quando colocada debaixo do *c*, antes de *a*, *o* e *u*, representa a fricativa linguodental [s]: *abraco* < abraço, *bracos* < braços, *confianco* < confiança, *coracao* < coração, *emformacoes* < informações, *esquecas* < esqueças, *gracas* < graças, *lembranca* < lembrança, *lenco* < lenço.

Noutros exemplos, verifica-se o fenómeno inverso, isto é, o uso abusivo da cedilha: *adormeçi* < adormeci, *çeo* < céu, *çuma* < com uma, *deliças* < delícias, *lençinho* < lencinho.

Não podemos considerar a ausência de hífen entre o verbo e o pronome (em *abrete*, *ade*, *amarte*, *acho lhe*, *a de*, *escolhi te*, por exemplo) como um desvio, pois o hífen é empregado sistematicamente por Gonçalves Viana a partir de 1904 e do Acordo de 1911. Existem também alguns casos esporádicos antes destas datas.

Seleccionámos também alguns tratamentos anómalos ocasionais que apresentam um interesse particular, seja porque se distinguem da norma actual, seja porque caracterizam um estado de língua diferente do português moderno:

O uso de consoantes duplas. Embora hoje não faça qualquer sentido, era a grafia correcta até 1945. Temos, assim, alguns exemplos deste fenómeno: *acceita*, *affecto*, *aqelle*, *belleza*, *captivos*, *condemnação*, nenhum deles constituindo, na época de redacção, desvio ortográfico, à excepção de *aqelle* por não apresentar a vogal *u* posposta ao *q*.

A palavra *facias*. Em 1890 aparece registada a forma *facies*¹⁷⁸. Verifica-se, portanto, a manutenção do | i | e aquilo que julgamos ser uma assimilação progressiva.

177 José António Souto Cabo et alii, *Estudo Crítico das normas ortográficas e morfológicas do idioma galego*, Corunha, Agal, 1989, p. 61.

178 José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1987, III volume, p. 10.

A forma *cahio* aparece registada como incorrecta, já em 1912.

A palavra *companhairas* deve ser interpretada à luz de duas leituras diferentes. A primeira hipótese é que resulta de um desvio ortográfico, pois a bordadeira ao bordar ou copiar o lenço, trocou a vogal *e* pelo *a*. Não faz qualquer sentido encará-la como fenómeno fonético, no Minho, o que constituiria a segunda hipótese. Esta pronúncia é apanágio de um grupo social restrito, na região de Lisboa, que o utiliza como factor distintivo de classe social, como forma de reconhecimento entre os seus membros, aproximadamente há apenas duas décadas. A primeira hipótese torna-se mais verosímil se atentarmos na palavra que rima com *companhairas* – *asneiras*.

Assinalámos como desvio a palavra *bõmos* que nos parece substituir a forma verbal *vamos* (1ª pessoa do plural do presente do indicativo do verbo *ir*). Esta interpretação baseia-se na análise do contexto em que fará mais sentido esta forma verbal. Poderia ser *fomos*, mas como a frase traduz uma ideia de futuro inclinamo-nos para a primeira hipótese por nós colocada. Da mesma forma, a palavra *nõs* é, de acordo com o contexto, nossa: “Vamos cumprir a nossa sorte” e a palavra *õra*, hora. Devemos, contudo, realçar o facto destas palavras aparecerem cumulativamente na mesma quadra, o que pode ser sintomático.

As formas verbais *quiz*, *quizeres*, *faze*, apenas podem ser consideradas formas desviantes da norma actual, pois apresentam a grafia de acordo com a norma de 1911.

Os desvios ortográficos *des da* (desde a) e *ista* (está) devem ser encarados como resultado da transcrição da oralidade.

Algumas anomalias não podem ser encaradas como uma tendência da língua, pois são, em nossa opinião, fruto do uso indevido do marcador ou da distração de quem borda. As próprias condições de trabalho merecem ser perspectivadas. Na inexistência de luz eléctrica, eram as velas, as candeias a azeite ou a petróleo que iluminavam – parcialmente – o local de trabalho onde, ao serão, a confecção do lenço era tarefa diária.

Estão neste caso algumas palavras constantes do nosso *corpus* e que analisaremos de seguida:

- de acordo com o contexto em que aparecem, *ae* (9) e *deãe* (194) representam, respectivamente, *ao* e *deve*;

- *frecnentare* (213) pode ser interpretado como resultado da inversão de uma letra. Se invertermos o primeiro *n* temos a vogal *u*, o que poderia significar *frecuentare*, pese embora o facto de o desvio ortográfico e o desvio fonético se manterem;

- dada a proximidade, no marcador, do *i* e do *j*, letras contíguas, facilmente se explica a troca que se verifica em *iardim* (15) e *iardin* (187);

- o desvio verificável em *sileneios* (156) pode explicar-se pela confusão entre o *e* e o *c*, letras muito similares em termos de forma.

Apesar de tudo aquilo que acabámos de dizer, há palavras que consideramos corruptelas – formas desviantes de pronunciar ou de escrever uma palavra ou locução. Enquadram-se nesta definição os seguintes vocábulos: *areo* < arco (?) ou ramo (?), *porpeta* < perpétua, *puem* < porém (?), *sumdri* < sombrio, *tanle* < tanto (?), *testão* < te estão.

Temos ainda a forma *mibora*. O contexto permite-nos perceber que estamos perante um modo muito particular de grafar *embora*. Analisada a quadra, podemos afirmar que *bou mibora* < vou-me embora.

Antes de darmos por concluída a análise da ortografia, queremos tecer alguns comentários a propósito de duas palavras que registam grande número e diversidade de desvios: “coração” e “lenço”.

Palavra indissociável do amor, coração é também aquela que nos permite algumas conclusões quanto a tendências da língua, uma vez que em termos ortográficos (analisaremos de seguida a acentuação) é de todas as palavras elencadas uma das que apresenta um maior número de cambiantes, razão que justifica uma abordagem detalhada:

- ausência de cedilha – em seis variantes: *coracao*, *coracoes*, *coracois*, *curacao*, *curacaosinho*, *quracois*;

- uso do *u* em lugar do *o* – em seis palavras: *curacao*, *curação*, *curações*, *curacaosinho*, *curasoes*, *quracois*;

- uso do *i* em lugar do *e* – *coracois*;

- uso do *s* em lugar do *ç* – *corasão*, *curasoes*;

- uso do *q* em lugar do *c* – *qoração*, *quracois*;

- formação aleatória do plural – *coraçãos*, *coraçoes*.

Ao observarmos estes exemplos podemos constatar que algumas destas palavras, se contemplarmos também a acentuação, apresentam cumulativamente vários desvios: *coracao*, *coracoes* e *curacão* (dois), *coracois* e *curasoes* (três) e *quracois* (quatro).

Esta diversidade permite-nos perceber o diferente grau de instrução das bordadeiras, pois mostram ser mais instruídas aquelas que apenas não bordaram o til como marca de nasalidade da palavra.

Na palavra lenço é possível enumerar diferentes desvios:

- uso indevido da cedilha – *lençinho*;
- ausência de cedilha – *lenco*;
- uso do *s* em lugar do *c* – *lensinho*, *lenso*, *lensu*;
- uso do *u* em lugar do *o* – *lensu*.

Há ainda uma outra anomalia a registar e para a qual se encontra justificação na posição contígua que as letras *j* e *l* ocupam no abecedário / marcador: *jencinho*.

Esta pluralidade de desvios impede, portanto, que se equacione uma tendência única, embora não deixe de ser significativa numa palavra tão essencial como a que acabámos de analisar.

No capítulo da acentuação, torna-se evidente a ausência de sinais gráficos. Uma primeira hipótese por nós colocada para justificar esta ausência prendeu-se com a dificuldade em bordá-los. No entanto, à medida que fomos avançando no nosso estudo, deparámos com muitas quadras contendo as palavras correctamente acentuadas; outras ainda, apesar do uso indevido que deles fazem, exibem acentos gráficos.

Constatámos que os principais desvios se relacionam com a ausência do acento agudo (para assinalar as vogais tónicas fechadas *i* e *u*, as vogais tónicas abertas e semi-abertas *a*, *e*, *o*), do acento grave (para indicar a crase da preposição *a* com a forma feminina do artigo – *a*, *as* – e com os pronome demonstrativo – *aquele*), do acento circunflexo (para indicar o timbre semi-fechado das vogais tónicas *a*, *e*, *o*) e do til (para indicar a nasalidade). Há também exemplos em que este aparece a substituir o acento agudo.

Acreditamos que a tendência para a omissão dos acentos gráficos é quase generalizada, mesmo nos dias de hoje. Com efeito, é possível

encontrar amiúde palavras não acentuadas ou que revelam o uso indevido do acento. Um dos desvios mais frequentes é o uso indiscriminado e aleatório dos acentos agudo e grave como se o seu valor fosse igual. Poucos os que conhecem o carácter distintivo do acento; menos ainda os que conhecerão as regras de acentuação.

Não será demais acrescentar que a nossa análise se funda no conceito de norma e de correcção linguística do Português actual, critério nem sempre aplicável, pois algumas incorrecções na acentuação hoje assinaladas não constituem desvio se analisadas à luz da reforma de 1911.

Para dar uma ideia da complexidade e da abundância destes fenómenos, assinalaremos alguns colhidos no nosso *corpus*:

- a palavra *coraçoes* (50) apesar de ter presente a marca de nasalidade através do *-n*, actualmente é desvio porque é graficamente acentuada com til;

- as palavras *cizér* (47), *dôr* (110), *ê* (13), *êste* (232), *gôsto* (234), *pêga* (211), *qizér* (47), *sêco* (49), *sêr* (131), *vêr* (131) aparecem assinaladas como desvios à norma actual, pois eram assim acentuadas até 1945;

- as palavras *estrella* (71), *estrellas* (37) e *repeso* (213), de acordo com a grafia da reforma de 1911, apresentam a falta do acento circunflexo;

- a falta do acento agudo como factor distintivo de tempos verbais. Assim, confundem-se o presente do indicativo com o pretérito perfeito (*combinamos*) e o pretérito mais-que-perfeito do indicativo com o futuro (*aceitaras, encontraras, durara, toparas*).

- a falta do acento agudo ou do acento circunflexo como traço distintivo de classes morfológicas. Confundem-se, deste modo, o verbo com o advérbio (*ate / até*), a preposição com o verbo (*de / dê*), o verbo com o nome (*delicias / delícias; distancias / distâncias*), a conjunção com o verbo (*e / é*), o determinante demonstrativo com o verbo (*esta / está; estas / estás*), o verbo e o adjectivo (*varias / várias*), o pronome pessoal complemento directo e o pronome pessoal sujeito (*nos / nós*), a terceira pessoa do singular e a terceira pessoa do plural (*tem / têm*).

Em algumas palavras, o til surge como substituto do *-ão*: *ñ* (75) ou do *-an*: *lenbrãca* (11), substituição que pode ilustrar uma influência do galego, uma afinidade com uma língua que, histórica e geograficamente, se encontra muito próxima da região minhota. Pode também

aduzir-se que, para determinados falantes, a nasalização é um fenómeno consciente.

São estas, em síntese, as principais tendências da língua no capítulo da acentuação – e que ainda hoje denotam grande actualidade – podendo considerar-se traços particulares da linguagem.

No domínio do léxico, a linguagem dos lenços encerra um número considerável de realizações característicasm, de entre as quais destacamos os regionalismos (*alfanete, antao, nevoada*), os popularismos (*cando, faze, Jasus, Nino*), os neologismos a que já nos referimos oportunamente, quando analisámos os processos de formação de palavras (*desfarinhou, nevoada, desapanha*), os arcaísmos (*cousa, noute, ouço*, formas correntes até ao início do século XX) e, finalmente, a elisão (*c’o, cuma, d’elle, m’embregonho, meter-m’a*).

Cada um destes processos está intimamente relacionado com o facto de as quadras serem um produto popular, de transmissão oral. Há, se quisermos utilizar uma expressão aglutinadora, um certo sabor étnico nestes exemplos que destacámos no domínio do léxico. Importa acrescentar, dada a relevância que assume o contexto, que a descodificação de algumas destas palavras só foi possível através do recurso à análise deste.

Alguns dos regionalismos elencados demonstram, também, que não é possível atribuir-lhes correspondentes exactos na língua padrão, pois são fenómenos isolados desta região.

Considerámos *munto* um popularismo, de uso ainda muito frequente na região em análise, pois verifica-se a nasalização da vogal, o prolongamento da nasalidade do *m* que a antecede. Em *cando* verificou-se a perda do primeiro elemento do ditongo UAN e em *gardada* a perda do primeiro elemento do ditongo UA.

Os neologismos foram criados por analogia com outras palavras para designarem realidades específicas e para as quais a bordadeira não conhecia substitutos, fosse pelo seu grau de erudição, fosse pelo facto de dispor de um léxico bastante reduzido. Correspondem, portanto, a uma necessidade real de designação ou expressão.

Mas, estas formas de criação lexical, independentemente do grau de consciência linguística que está na sua origem, constituem formas verdadeiramente expressivas, pois manifestam o poder criativo, rein-

ventivo da própria língua que deixa de poder ser encarada como um mero sistema de signos com normas e convenções próprias.

Considerámos arcaísmos as palavras em que coexistiram duas formas, *noite* e *noute*, por exemplo. À medida que a primeira (vocalização do *c* da forma latina *nocte*) se foi impondo, a segunda começou a ser sinónimo de forma popular – encarada como menos prestigiante que a primeira, portanto – até que foi caindo em desuso. Nos dias de hoje, serão muito poucos os falantes que utilizam a forma *noute*, nomeadamente porque é conotada com origem humilde, popular.

Os arcaísmos que não resistiram ao abandono e não sobreviveram até à actualidade apresentam uma certa importância cultural como reflexo dos objectos ou conceitos que outrora designaram.

A elisão é um fenómeno muito característico da oralidade, pois, ao substituir as pausas entre as palavras, facilita a articulação destas e torna o discurso mais vivo e mais dinâmico. *M'enxugues* (me enxugues), *p'ra* (para a), *pró* (para o), *testão* (te estão) e *teu* (te eu), são exemplos que ilustram de forma cabal o que acabámos de afirmar.

Se relembarmos a filiação popular dos *lenços de namorados*, não é de estranhar que as quadras que neles aparecem exibam um número bastante significativo de desvios de origem fonética.

Quando a quadra se conhece por transmissão oral, a bordadeira, muito provavelmente, nunca terá visto a sua versão escrita. Conhece-a de cor porque a ouviu da mãe ou da avó, ou mesmo que a tenha lido algures, a sua pouca instrução não permitiu que memorizasse a grafia correcta. E, se por acaso, a viu num outro lenço que irá tomar como modelo, pode ter assumido como correcto esse texto que agora irá reproduzir, sem se aperceber das anomalias que podia conter.

Este tipo de desvios não só atesta a origem popular das quadras como lhes empresta um encanto muito particular e torna possível a divisão entre as classes sociais de onde eram oriundas as bordadeiras, aspecto que já tivemos oportunidade de explorar no capítulo anterior.

Foi-nos possível elencar fenómenos de queda (aférese, síncope e apócope), sendo o mais comum a síncope uma vez que facilita a articulação de algumas palavras: *gardada*, *infrior*, *ofercer*, entre outros exemplos que poderíamos referir, e faz prova da contaminação da língua falada, da reprodução mimética da oralidade.

A síncope verificada em palavras como *infrior, intrior, ofercer, ofreço*, por exemplo, pelo seu carácter de repetição, de aceitação e de divulgação deixará de ser, em breve, e em nosso entender, encarada como fenómeno fonético e passará a fazer parte integrante da norma. Assistiremos a um fenómeno em que a língua falada influenciará a escrita, pois o *e* que já não se pronuncia em nenhuma destas palavras – nem em muitas outras semelhantes – deixará de ser grafado por não se justificar a sua existência.

Os fenómenos de adição presentes são a prótese (*alimpa, assopra*, etc.), a epêntese (*afelito, felor*, etc.) e a paragoge (*agradare, boari*, etc.), com particular incidência para os dois últimos. Atente-se, por exemplo, na palavra *boari* que, à semelhança de outras, apresenta um fonema / i / átono final, constituindo esta adição um traço característico desta região.

Nos fenómenos de permuta – aqueles em que as modificações fonéticas resultam da influência de alguns fonemas sobre outros que se encontram próximos, registámos um número considerável de exemplos.

Assim, temos a assimilação (*bidendo, nace, nasi*), fenómeno muito comum e que alguns autores atribuem à etimologia:

“A evolução sofrida pelo *c* contribuiu talvez para a assimilação do *s*, cujo som se aproximava do que aquele tomou. É uma obediência à etimologia ou antes por influência culta que se escreve *nascere, crescer, descere*, etc., pois a forma e pronúncia antigas eram *nacer, crecer, decer*, etc., e essa pronúncia persiste ainda no povo, especialmente do Norte do País.”¹⁷⁹

O mesmo autor avança uma explicação para a dissimilação que encontramos em, por exemplo, *adevinhar, fermosa* e *habelidade*:

“É já muito antiga na língua a troca do *i* átono por *e*, principalmente em sílaba inicial da palavra seguida de outra em que haja também *i* (dissimilação); esta troca está tanto nos nossos hábitos, que pessoas cultas mesmo, quando falam descuidadamente, a praticam, sendo tido

179 José Joaquim Nunes, *Op. cit.*, p. 134.

por afectada e por quase toda a gente, ainda a mais lida, rejeitada a pronúncia do *i* em vocábulos como *vizinho*, *dividir*, *ministro*, *dizia*, etc.”¹⁸⁰

Nestes fenómenos de permuta há ainda a destacar a metátese (*augas*, *brodo*, *garbado*, etc.), a monotongação (*aseta*, *dos*), a desnasalação (*co*, *niguem*, etc.), o ensurdecimento (*carbar*, *checa*, *pacar*, *precunta*).

Registámos ainda outras alterações fonéticas, resultado da permeabilidade que a escrita revela em relação à língua falada. Muitas delas resultam em palavras de difícil descodificação, parecem pertencer a uma outra língua. No entanto, cotejando a escrita com eventuais realizações fonéticas, conseguimos concluir da significação destas peculiares formas lexicais. Escolhemos algumas destas para ilustrar o que acabámos de referir: *alfanete* (alfinete), *aonde* (hã-de), *cão* (com), *estrumesse* (estremece), *pinhor* (penhor), *porpeta* (perpétua), *Liupeledina* (Leopoldina).

Uma outra clara tendência e traço distintivo da língua nesta área geográfica do norte de Portugal é o fechamento de sons nasais, o que facilmente se comprova com os seguintes exemplos: *aonde* (168) < hã-de, *bom* (192) < vão, *cum* (130) < com um, *hom de* (50) < hã-de, *munto* (162) < muito, *no* (122) < não, *num* (60) < não, *onde* (57) < hã-de.¹⁸¹

Pensamos que a maior parte destas alterações fonéticas resulta de erros de pronúncia, da tendência para escrever determinadas palavras (independentemente do grau de erudição) de acordo com a sua sonoridade. No caso particular de pessoas analfabetas ou pouco instruídas, a audição assimila as palavras, mas estas, como são estranhas ou desconhecidas ao seu espólio lexical, são mutiladas, alteradas, adulteradas, dando origem a outras completamente novas, muitas das quais a evidenciar carência de nexos lógicos. Assim mesmo, é uma das tendências mais evidentes da língua em que aparecem as quadras que tende a projectar ou a plasmar na grafia a fonética da língua, o que também justifica a enorme distância que, por vezes, se verifica entre o que está escrito e o que é pronunciado.

Estudadas as alterações fonéticas, examinadas nas suas minúcias, concluímos que tais transformações apresentam por vezes uma

180 José Joaquim Nunes, *Op. cit.*, p. 62.

181 Cf. Gabriel Gonçalves, *Op. cit.*, pp. 24 e 29.

complexidade bem maior do que é lícito concluir das nossas análises, uma vez que muitos dos desvios referidos não se documentam em nenhuma das obras por nós consultadas.

No entanto, foi nosso propósito tentar explicar estes fenômenos, interpretá-los e classificá-los dentro de uma perspectiva que nos permite isolar os traços específicos da língua utilizada na região do Minho. Foi também o modo de não transformarmos o estudo da linguagem em simples inventários de distanciamentos com referência à norma vigente. E este afastamento verifica-se porque os falantes acrescentam à língua um certo número de traços muito peculiares, importando-lhe um colorido específico.

3.2. A versificação

“Não é com ideias que se fazem versos, é com palavras.”¹⁸²

É possível encontrar nestes textos poéticos reminiscências trovadorescas que os aproximam dos cantares de amigo, nomeadamente a existência de um emissor feminino que exterioriza sentimentos de saudade, de paixão, de dúvida ou ciúme em relação ao seu *amigo*, designação medieva para amado e namorado. A própria natureza, tão importante nas trovas medievais, sobretudo como confidente da donzela, aparece aqui representada, quer pelo reino animal, quer pelo mundo vegetal.

A mulher do Minho, à imagem da donzela da Idade Média, confere à poesia uma dimensão espiritual que, ultrapassando o bordado, encerra sentimentos que, transportados para as quadras, nos permitem adivinhar os quatro elementos reunidos: ar e água, terra e fogo. E o verso é o veículo da poesia, por excelência, exercendo-se no nível fónico e no nível semântico da linguagem.

Todas as estrofes que constituem o nosso *corpus* são quadras, à excepção de duas; existem um terceto – que nos parece ser uma quadra

182 Mallarmé citado por Jean Cohen, *Estrutura da Linguagem Poética*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1973, p. 50.

incompleta – e duas quintilhas. Uma destas aparece num lenço contemporâneo, recentemente encomendado à *Aliança Artesanal* de Vila Verde, não se enquadrando, portanto, naquilo que é comum designar-se por tradicional.

A quadra popular, forma típica da poesia popular portuguesa, é uma composição de quatro versos com rima cruzada entre os versos (abab) ou entre o segundo e o quarto versos (abcb – rima de pé quebrado) e, regra geral, apresenta uma única ideia expressa ao longo de quatro versos, embora se devam considerar os casos em que cada verso se determina por uma ideia ou pensamento mais ou menos concluídos.

Segundo Celso Cunha e Lindley Cintra, esta estrofe “vale por um verdadeiro poema de forma fixa (...) é, por via de regra, constituída de heptassílabos com uma só rima, do 2º com o 4º verso.”¹⁸³

Confrontando as quadras dos lenços com esta noção pudemos concluir que as estrofes que aparecem nos lenços são, na sua maioria, reproduções de exemplos da literatura popular, expressando cada quadra uma única ideia. É nossa convicção que algumas destas quadras serão fruto de uma adaptação, isto é, a quadra que aparece no lenço pode ser uma versão de uma outra já existente e que, no sentido de melhor a adaptar ao seu estilo ou ao seu pretendido, a bordadeira alterou, conferindo-lhe um cunho pessoal. Acreditamos que muito poucas serão, por essa razão, originais criados para o efeito. Citamos, a esse respeito, a quadra bordada no lenço para celebrar o evento Porto Capital Europeia da Cultura 2001 (Anexo III: foto 7), recolhida no *Cancioneiro*. A tradição popular presente na estrofe contrasta com a modernidade do evento:

Quem me dera ser do Porto
Ou no Porto ter alguém
Só p’ra ter a liberdade
Que as moças do Porto têm.

Comungando da opinião de Jean Cohen, podemos também encarar a versificação como um desvio: “... o que é a versificação senão um desvio codificado, uma lei de afastamento em relação

183 Celso Cunha e Lindley Cintra, *Op. cit.*, p. 701

à norma fónica da linguagem comum?”¹⁸⁴ Devemos, pois, encarar o “facto poético” como um desvio linguístico, uma forma de utilizar as palavras com sentidos novos, conferir uma substância nova aos vocábulos que acusam desgaste causado pelo uso banalizado.

Por essa mesma razão, Cohen defende que “o verso não é agramatical, mas antigramatical. É um desvio em relação às regras do paralelismo do som e do sentido que reina em toda a prosa.”¹⁸⁵

Conscientes da dificuldade em formular as leis de versificação e em analisá-las (o autor popular segue esquemas rimáticos, versificatórios recolhidos na tradição popular), quisemos estudar este domínio para comprovarmos a sua filiação na literatura tradicional, para aferirmos do grau de fidelidade à quadra popular.

Começando pelos tipos de versos, pudemos verificar o predomínio da redondilha maior (heptassílabos, o verso básico e popular, por excelência, dos *Cancioneiros* de língua portuguesa e espanhola), em estrofes isométricas, o que está de acordo com o carácter popular desta literatura: “Aceita com todo gosto” (1), “Uma pecena lembrança” (1). Aparecem, contudo, versos de redondilha menor (pentassílabos): “De noite ao Luar” (21). Este verso muito melódico e de grande maleabilidade adapta-se à expressão de qualquer emoção ou sentimento.

Curiosamente, é possível encontrar estrofes heterométricas cujos versos não obedecem ao mesmo tipo e apresentam um número variável de sílabas métricas: trissílabos – “Nada mais” (40), hexassílabos – “Amizade acabar” (39) e octossílabos – “Sentimento do coração” (3), por exemplo.

Acreditamos que a justificação para esta diversidade se encontra na óbvia influência que a fonética exerce sobre a escrita, no analfabetismo das bordadeiras e na vontade de escrever cada verso numa face do lenço, sacrificando, para isso, a própria métrica, aspectos a que já tivemos oportunidade de nos referir no ponto 3.1. deste capítulo.

Apesar de Jean Cohen defender que “Metro e rima não surgem, portanto, como caracteres linguisticamente pertinentes. São antes uma superestrutura que afecta apenas a substância sonora, sem influência

184 Jean Cohen, *Estrutura da Linguagem Poética*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1973, p. 22.

185 *Idem, ibidem*, p. 80.

funcional no significado”¹⁸⁶, não quisemos alhear-nos da sua importância.

As rimas predominantes são em / a /, em / e / e em / i /. Numa percentagem esmagadora, em cerca de 87% do nosso corpus, predomina a rima cruzada (entre o 2º e o 4º versos):

Aceita com todo gosto
Foi feito para te **dar**
Uma pecena lembrança
Pra nunca mais te **deixar**

O Amor que te consagro
Mais forte não pode ser
Ninguem te ama como eu
Soute firme até morrer

Pergunta a quem saiba amar
Qual e mais para sentir
Se amar e viver ausente
Se ver i não possuir.

A rima cruzada (entre o 1º e o 3º versos) não é significativa, surge apenas num exemplo (0,4%):

Retrato do **coração**
Bai lenço aventureoso
Ao jardim da **perfeição**
Onde eu tenho os meus sentidos.

A rima cruzada (abab) aparece em vinte quadras (7,4%), percentagem que constituiu um verdadeiro motivo de surpresa:

Coração por **coração**
Amor num troques o **meu**
Olha **que** o meu **coração**
Sempre foi lial ó **teu**.

186 Jean Cohen, *Op. cit.*, p. 37.

Duas quadras apresentam rima emparelhada, tipo muito pouco usual em textos de origem popular:

Os santos sacramentos frecnentare
Eo com Jesus estare in seo um **dia**
Deboto serei de Jesus e **Maria**
De uocasioes de pecade fugir ei.

Temos também exemplos de rima interna:

Quem me dera ser **era** (80).

Finalmente, sete estrofes (2,6%) apresentam ausência total de rima, versos que se designam por brancos ou soltos e emprestam à estrofe um ritmo recitativo:

Quem me dera ser era
Pela parede do teu quarto
Subia para te ver
Quando estivesses a dormir.

Qualquer destas formas de rima pode ser aguda, grave ou esdrúxula, se agudas, graves ou esdrúxulas são as palavras correspondentes. Tendo em conta a acentuação da última palavra do verso, podemos afirmar que predominam os versos agudos: “Foi feito para te dar” (1), “Sentimento do coração” (3), embora ocorra um número significativo de versos graves: “Este primor de amisade” (2), “Nas asas dum passarinho” (14). Os versos esdrúxulos não se encontram representados.

A rima – homofonia de sons, geralmente utilizada no final dos versos – pode ser completa (consoante) ou incompleta (toante ou asoante).

Diremos que a rima é completa quando a homofonia é, simultaneamente, vocálica e consonântica, isto é, quando se verifica a homofonia entre vogais e consoantes:

Se o tempo nas distancias
Teu pensamento **modar**
Au menos para lembrança
Este lenço deves **guardar**

e incompleta quando a homofonia se verifica apenas em sons vocais –
vocálica, ou em letras consoantes – consonântica:

É openhor dos namorados
Sentimento do **coração**
Que nos ha-de acompanhar
Des da nossa «desejada **união**».

Há ainda a registar casos em que a rima completa é combinada
com a incompleta:

Coração por **coração**
Amor num troques o **meu**
Olha que o meu **coração**
Sempre foi lial ó **teu**.

Quanto à qualidade da rima, podemos afirmar que se verifica
uma forte tendência para o uso da rima pobre (seja consonântica, seja
vocálica):

Acceita amor querido
Com dose **satisfação**
Esta piquena lembrança
Que sai do **coração**

Acceita este lenço
Gunto ae teo **curação**
Não disprizando u amor
Acceitaras a minha **mão**.

Atentando na quase generalizada pobreza lexical que os lenços
apresentam, podemos concluir que se torna mais fácil estabelecer rima
entre palavras da mesma categoria morfológica, sobretudo entre as

formas infinitivas do verbo, o que conduz, inclusive, a um outro fenómeno de carácter sintáctico e sobre o qual nos detivemos no ponto anterior deste capítulo: a inversão da ordem lógica dos constituintes da frase.

Não constitui, portanto, qualquer surpresa que, em quarenta e três quadras (16%), a rima se estabeleça entre as formas infinitivas dos verbos, tais como: *acabar/voar, amár/falsiar, dizer/viver, ter/ser, escrever/morrer, ser/morrer, ver/morrer, abrir/pedir* e, em vinte e cinco (9,3%), entre outras formais verbais, predominando a combinação *choro/adoro*, em oito, e *chora/adora*, verificável numa quadra.

Com a palavra **coração**, estabelece-se rima em vinte e seis quadras (9,7%), rimando com união, mão, satisfação, prisão, escrivão, mansidão, coração, paixão, condenação, estimação, perfeição, razão, educação, discrição, sensação e chão. Esta minúcia de pormenores justifica-se por estarmos em presença de uma das palavras-chave nos domínios da expressão lírica amorosa.

Embora com uma representatividade menor, encontram-se exemplos de rima vocálica rica:

Lenço bai aonde teu mando
Baiter aquelle iard**im**
Ajoelha i beija a mão
Dalhe um abraco por **mim**

A firmesa e lialdade
Tu encontraras aqui
Eu no ceu amo a Deus
E na terra so a **ti**.

Sendo o verso ritmo, expressão rítmica da linguagem verbal, as palavras têm de se moldar a esse ritmo. Para a obtenção de rima os versejadores recorrem frequentemente a licenças poéticas que materializam a necessidade de acertar ou fazer rimar os versos. Temos, assim, as licenças poéticas de distensão – prótese, epêntese e epítese – através das quais se adiciona letra(s) no início, no meio ou fim da palavras, e as licenças poéticas de compressão – aférese, síncope, apócope – que suprimem letra(s) no princípio, no meio ou no fim da palavra.

Destas últimas, fazem parte a eclipse (desnasaliza a última vogal de uma palavra): “**Co** este lenço queu te brodo” e a metátese (desloca letras da mesma palavra), presente na última palavra deste verso.

Estas licenças representam alguns vícios da oralidade e permitem, ainda que por vezes de forma algo grosseira ou forçada, a rima entre as palavras.

Aceitando que nem sempre é fácil criar rima entre as palavras, citamos novamente Jean Cohen por nos parecer que a sua opinião condensa exemplarmente aquilo que temos vindo a afirmar, oferecendo-nos, simultaneamente, uma breve síntese da história da rima:

“Na Idade Média, contentavam-se com a assonância, isto é, com uma homofonia limitada apenas à vogal terminal. A partir do século XIII, a assonância perde terreno e cede progressivamente o seu lugar à rima própria dita. Depois, no século XIX, aparece a exigência da rima rica, isto é, de uma rima que englobe a consoante de apoio da última vogal. Tais exigências tornam a rima muito difícil.”¹⁸⁷

Abordaremos, finalmente, uma figura intimamente ligada à versificação: o cavalgamento (ou transporte).

Maurice-Jean Lefèbve considera que “não é uma anomalia linguística, mas uma anomalia relativamente ao código prosódico”¹⁸⁸, o que justifica uma abordagem algo distinta das outras figuras, dado tratar-se de uma figura relativa à versificação.

Estas quadras, porque recorrem ao cavalgamento, falam-nos num tom em ritmo moderado, como um deslizar vaporoso e contínuo, lembrando os movimentos da agulha no tecido, que podemos acompanhar com agrado.

É openhor dos namorados
Sentimento do coração
Que nos ha-de acompanhar
Des da nossa «desejada união»

187 Jean Cohen, *Op. cit.*, p. 88.

188 Maurice-Jean Lefèbve, *Estrutura do Discurso, da Poesia e da Narrativa*, Coimbra, Livraria Almedina, p. 94.

Vai lenço venturoso
Para os braços do meu bem
Pede-lhe por caridade
Que não ame a mais ninguém

O meu coração mailo teu
Sempre juntos onde andar
Num a nada neste mundo
Que os possa separar

Como espécie de síntese deste tópico, podemos concluir que a quadra, composição poética popular por excelência, é a forma mais tradicional para manifestar sentimentos, de expressar dúvidas, de celebrar e exaltar estados de paixão, o próprio amor.

Os *lenços de namorados* apresentam bordadas quadras populares com todas as características que são inerentes a esta composição poética e o bordado é apenas uma outra forma de dar continuidade à literatura genuinamente popular, de preservar e perpetuar a tradição.

Ainda hoje, quando produz lenços para a celebração de datas especiais como a Expo 98 (Anexo III: foto 6) e Porto Capital Europeia da Cultura 2001 (Anexo III: foto 7), a Aliança Artesanal procura assegurar e defender a memória popular, dando-lhe continuidade. Esta preocupação transparece na própria selecção das quadras (já existentes, e de cariz tradicional) que irão constituir o texto do lenço, recuperando o plano emocional, força motriz de toda a poesia.

3.3. A estilística

Como temos vindo a defender no nosso estudo, os *lenços de namorados* aparecem associados ao existir dos homens em diferentes circunstâncias, sobressaindo na maior parte deles a insofismável tónica do amor.

Entre si e o amado, a bordadeira tece um simulacro de afecto com quadras e símbolos já utilizados por várias gerações. No entanto, a oferta do lenço baseia-se na densidade imutável do amor, representando uma ponte que transforma as palavras em sentimentos de-

licados, em pedaços de vida comoventes que, construindo-se sobre o amor, só poderão existir e desenvolver-se em indissolúvel interacção com a expressão do sentimento.

A mulher do Minho encontrou no lenço o vector que potenciou com relativa segurança e fidedignidade a sua capacidade comunicativa, um modo de exaltar a paixão, concebendo-a como natural, encarando-a num plano que quase poderíamos apelidar de pragmático.

E nas quadras aparecem palavras metamórficas em rimas emprestadas, roubadas a trovadores, diferindo o alcance das mensagens de acordo com o receptor, com o efeito estilístico obtido. É, todavia, claro que o amor aparece como uma reinvenção da vida através da palavra, como uma forma de provocar emoção, mesmo que esta resulte da partilha, da apropriação de sentimentos alheios, isto é, da assimilação do estado emotivo do emissor da quadra. Pode até parecer que o locutor se limita a reproduzir um enunciado alheio, sem qualquer comprometimento de adesão aos compromissos expressos, pois muitas destas quadras são fórmulas cristalizadas que se memorizam e cuja margem de criatividade é praticamente nula. Dizemos praticamente porque verificámos que apesar de tudo, algumas delas manifestam pequenas variações ou modulações: as suas variantes.

A própria poesia é também a reinvenção da linguagem através de um processo em que as palavras gravitam em liberdade e onde o poema institui um tipo particular de relação entre o significante e o significado e até entre os próprios significados.

Maurice-Jean Lefèbve, por exemplo, ao traçar a evolução do discurso literário desde a estética clássica até aos nossos dias, defende que a partir da segunda metade do século XIX estamos perante uma nova concepção de arte, um uso particular da linguagem onde as palavras assumem uma expressão que se afasta do uso quotidiano. Podemos, então, falar numa polissemia histórica das palavras baseada no conjunto de significados que vai atravessando ao longo dos tempos:

“O que importa não é tanto o que se comunica (que pode até ser indiferente) quanto a maneira por que é comunicado. O pintor que pinta um céu amarelo e árvores vermelhas não as viu assim na realidade, nem mesmo as imaginou assim: não copia nem a «realidade», nem a sua «visão» do real; na verdade, inventa uma *linguagem* em que formas tais como

«árvore» e «céu» e cores como «amarelo» e «vermelho», se tornam significantes novos de significados mal definidos mas que, na sua arte particular, constituem uma espécie de sistema: um código.”¹⁸⁹

Este mesmo autor, após uma longa reflexão sobre o fenómeno, acaba por propor uma distinção entre língua ordinária e língua literária:

“O discurso literário obedece a um código que é, em grande parte, o do discurso ordinário, mas que deve, contudo, diferenciar-se dele, se a literatura consiste efectivamente num uso particular da linguagem. Admitiremos, portanto, que, a partir dos discursos tidos por literários, se pode, por indução, constituir uma série de regras formando a língua literária, ou seja, um segundo código que vem acrescentar-se ou sobrepor-se ao da língua ordinária (talvez até contradizê-lo), e ao qual daremos o nome, consagrado por uma longa tradição, de código retórico. Toda a investigação visando a literatura em geral e os seus meios próprios de expressão tem precisamente como meta o estabelecimento de um tal código.”¹⁹⁰

Se nos detemos neste aspecto, é por julgarmos pertinente a distinção entre uma linguagem quotidiana (preferimos esta designação à de Lefèbve) e a linguagem literária, fenómeno a que nenhuma estética literária conseguiu, até ao momento, ficar indiferente, e cuja complexidade pressupõe, logo à partida, a distinção entre, pelo menos, dois tipos de linguagem.

Ainda em relação à plurissignificação literária, Vítor Manuel Aguiar e Silva, sustenta:

“A plurissignificação do discurso literário, como observou Paul Ricœur, é de teor pancrónico, procedendo tanto de factores de ordem diacrónica como de factores de ordem

189 Maurice-Jean Lefèbve, *Op.cit.*, p. 18/19.

190 Maurice-Jean Lefèbve, *Op. cit.*, p. 24.

sincrónica. Num plano diacrónico, a multissignificação prende-se à vida histórica das palavras, à polimorfa riqueza que o correr dos tempos nelas depositou, às secretas alusões e evocações latentes nos signos verbais, ao uso que estes sofreram numa determinada tradição literária. Uma palavra é um subtil búzio em que rumorejam várias as vozes dos séculos e, por isso, na origem, na história e nas vicissitudes semânticas das palavras, encontra o escritor recônditos fios para a complexa teia – o *textus* – que vai urdindo.”¹⁹¹

Em nossa opinião, a poesia deve ser encarada como uma forma de decantar a natureza, de transformar o real em imaginário, de metamorfosear a face visível e material numa linguagem caracterizada por algo de transcendente: o espírito e os sentidos. Nesta metamorfose residirá a justificação para uma certa opacidade que subjaz a qualquer discurso literário. Empenhados numa maior expressividade, os poetas populares usam, com frequência, desvios, desrespeitando a coesão gramatical, substituída pela coesão significativa.

No texto poético abundam, portanto, as significações novas, o discurso figurado, a transmutação das palavras, de modo a tornar mais eloquente a manifestação dos sentimentos e onde não será abusivo perspectivar um uso afectivo, sentimental, sensorial, processo que conduz amiúde a uma identificação entre o sujeito e o objecto.

A linguagem dos lenços deverá ser entendida, em nossa opinião, como uma demanda da transposição de perspectiva, procedimento que nos reenvia continuamente para um uso particular da linguagem, desligando-a do uso quotidiano para a transportar para um outro nível, onde o processo da significação seria bem mais relevante e evidente que o sentido ou a coisa significada.

Aceite a premissa de que toda a linguagem literária é estilizada, importa conhecer as razões dessa estilização. Acreditamos que a mesma radica no uso particular que pode fazer-se de cada palavra, atribuindo-lhe sentidos novos, desrespeitando a sua ordem lógica na frase, agrupando-a com outras, de forma a criar associações inusuais,

191 Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Livraria Almedina, Coimbra, 1984, pp. 659, 660.

diferentes daquelas que se utilizam quotidianamente. Desta transgressão, deste modo particular de encarar a linguagem, nascem as quadras populares que constituem objecto do nosso estudo as quais espelham um sentimento transmitido pelas palavras em liberdade.

Na escolha das quadras intervém, em escala variável, a tendência da mulher apaixonada que deposita no bordado grandes expectativas e a quem será certamente difícil subtrair-se à sua orientação peculiar, à sua predilecção, à sua capacidade de transfigurar o sentido das palavras, ricamente polissémicas e prova inequívoca da materialização da função conotativa.

Para precisarmos a distinção entre denotação e conotação, recorreremos novamente a Vítor Manuel Aguiar e Silva:

“Por denotação de uma palavra, entende-se o «núcleo intelectual do [seu] significado»; por conotação, os valores significativos de ordem emotiva, volitiva e social que, como um halo, circundam e penetram aquele núcleo. Este halo significativo pode ser estritamente subjectivo, apresentando-se como a marca de um indivíduo (resultado das suas vicissitudes existenciais, do seu temperamento, etc.); mas pode também apresentar-se como «comum a todos os membros [de uma] comunidade, constituindo assim para eles como que uma vivência subjectiva do objecto denotado ou uma atitude valorativa perante ele, de certo modo objectivadas». É a esta última forma de representação emotiva e volitiva que o Prof. Herculano de Carvalho confere a designação específica de *conotação*.”¹⁹²

E há também quase que uma reinvenção dos sentimentos ao adaptar-se uma quadra já existente às expressões do sentimento que se pretende materializar bordado no linho, forma encantatória de se revelar a afecção e a sensibilidade. Mesmo que a quadra já exista, há sempre a possibilidade de a adaptar, de a transformar, de modo a personalizar o sentimento que ela vai transmitir. Não podemos encarar esta “imitação” como um “pastiche”, um plágio, palavras demasiado

192 Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Op. cit.*, pp. 655, 656.

radicais para a utilização mimética de um produto popular, pertença de um imaginário colectivo.

A língua que aparece bordada é veículo ímpar desse encantamento, dessa magia, e eivada de uma ingenuidade quase pueril concorre para sugerir um mundo diferente. E se podemos afirmar que todos os lenços “respiram” sentimento, propomo-nos agora uma abordagem estilística dos seus textos.

Importa referir que o hipérbato, a anástrofe e o anacoluto não são abordados neste trabalho por entendermos que não se lhes deve atribuir uma intenção estilística, pois resultam frequentemente da necessidade imperiosa de criar rima entre os versos e são fenómenos muito comuns, especialmente na língua falada. A mesma razão estende-se ao domínio da pontuação, aqui quase inexistente, não como forma de afirmação de estilo ou extravagância do poeta, mas pelo simples facto de não constituir uma preocupação dos poetas populares, muitas vezes iletrados, e de ser relegada para um secundaríssimo plano nos bordados da mulher minhota.

Começaremos por analisar duas classes morfológicas particularmente relevantes no *corpus* por nós coligido, o nome e o adjectivo.

Sendo as quadras um produto de origem popular, não é de estranhar que apareçam o registo familiar, o uso de diminutivos, tão característicos da linguagem feminina que, desta forma, acrescenta à noção de pequenez, sentimentos de carinho, de ternura. A utilização frequente, nas quadras, do grau diminutivo do nome parece-nos ter a ver, sobretudo, com o intuito de tornar mais doce o discurso, funcionando como forma de sedução do destinatário, já que o que se procura aqui é captar a sua atenção, aguçando-lhe a curiosidade e o interesse para, conseqüentemente, o levar à assunção de um compromisso.

Encontrámos nomes próprios – *Detinha, Manelinha, Quinsinho* (2), *Rosinha* (2) – e muitos nomes comuns – *amorzinho, beijinho* (4), *cantarinha, casadinhos, curacaosinho, falinhas, lencinho* (20), *netinha, netinho, nino, palminho, passarinho* (4), *pintinhas, raminho* (3), *sagredinhos, vasinhas*.

Os adjectivos são também muito frequentes e encerram grande carga significativa, quer apareçam isoladamente, quer apareçam agrupados – dupla e tripla adjectivação. Todos eles estão, na sua maioria, pospostos ao nome conferindo-lhe um certo grau de objectividade e a sua funcionalidade é, regra geral, a caracterização ou do elemento feminino ou do elemento masculino, embora seja possível encontrar

quadras em que apareçam a qualificar o amor ou as suas manifestações. Pese embora o seu grau de abstracção e de subjectividade, de entre os muitos exemplos possíveis destacamos, pela sua expressividade:

As tuas facias mimosas
Os teos holhos cristalins
Desinquetaõme a minha alma
Caozaõme mil desatinuss

Amor firme e constante
Minha alma jurado tem
Com todos falo e rio
Só a ti quero bem

Com essa luz meiga pura
Inveiam astros dos ceus
Que dizem teus lindos olhos
Quando olham para os meus

Ando triste pensativa
Nao tem fim a minha dor
Quem me manda a mim chorar
Por quem me nao tem amor

Teus olhos brilhantes
Teu modo incantador
Em tudo me tens formesora
So me teis pouco amor

Sou afável sou sensível
Sou amante sei de quem
Serei mais se for possível
Pois só teu serei meu bem.

Deter-nos-emos agora nos recursos de linguagem e estilo mais frequentes que podem encontrar-se nos *lenços de namorados*, na sua expressividade, na sua intencionalidade comunicativa e/ou estilística, não nos alheando nunca da existência de uma certa ambiguidade, ca-

racterística essencial ao discurso poético, dado que conduz à abertura a várias interpretações possíveis e parece, pois, instituir-se como signo que aponta para a expressão de sentimentos.

A força do amor provém essencialmente da capacidade que o emissor tem de o actualizar, fazendo emergir do seu íntimo uma afectividade matizada de expressão poética. Esta é encarada, não como um conjunto de ornamentos retóricos, expressivos, mas como uma forma onde a própria mensagem se institui como um todo.

Aparecem personificados o lenço, o pássaro e a carta, todos eles arrostados como mensageiros do amor, substitutos de Cupido:

Vai, lenço da minha alma,
Ao meu amorzinho dizer
Que não vivo para o mundo,
Só para êle quero viver.

Meu amor anda triste
Roubaram as minhas cartas
Bai depressa passarinho
Com o lenço debaixo das asas

Bai carta feliz buando
Nas asas dum passarinho
Cando bires o meu amor
Dále um abraço e um veijinho.

Na impossibilidade do encontro amoroso, a alma feminina recorre a estes mensageiros para fazer chegar a mensagem desejada ao seu destinatário. A necessidade de comunicação legitima os meios e, então, serão estes portadores os responsáveis pela transmissão dos sentimentos, dado que funcionam como a ponte que liga as duas margens: o sujeito e o objecto.

O verbo *ir* é indiscutivelmente um verbo de movimento – expressão, neste caso, de deslocação no lugar através do ar, em direcção ao espaço do *tu* – pelo que empresta, a estes versos, o sentido de uma transição do estático para o dinâmico.

O recurso à personificação humaniza o lenço, o passarinho, a carta, conferindo-lhes a capacidade de substituir o encontro físico entre os amantes, já que os transforma na mulher que ama e que, impedida de ver o seu amado, lhe envia o lenço como prova insofismável do amor que nutre por ele. As palavras que lhe enchem o peito, os beijos que gostaria de trocar com o amante serão pronunciadas e dados pelo lenço e pela carta, respectivamente.

Há nesta figura uma ingenuidade comovente, um retrato da alma apaixonada, reminiscências do amor cortês, da vassalagem amorosa, numa quadra em que o lenço, à imagem do trovador, deve ajoelhar e beijar a mão do seu suserano:

Lenço bai aonde teu mando
Baiter aqelle iardim
Ajoelha i beija a mão
Dalhe um abraco por mim.

Mas a donzela, receando que os seus emissários não atendam o seu pedido ou não o cumpram na perfeição, insiste na ordem, no pedido, reforçados pela utilização da anáfora do expressivo verbo *ir*:

Vai lenço da minha alma
Vai ao meu amor dizer
Que não ame a mais ninguém
Só p'ra ele quero viver.

Este recurso pode também ser utilizado de modo a evidenciar a exclusividade do objecto do amor da mulher apaixonada (aqui sugerida pela repetição intencional do advérbio de exclusão):

O meu coração
So a ti adora
So por ti suspira
So por ti chora

e a importância atribuída ao namorado, mais valioso que qualquer outra realidade que se conheça:

Nem a rosa da roseira
Nem outra qualquer flor
Nem a primavera inteira
Valem mais que o teu amor.

A ideia da intensidade amorosa é muitas vezes transmitida pelo recurso à antítese entre céu e terra, morte e vida como se, à imagem de Romeu e Julieta, os dois amantes sucumbissem à dor da ausência, da impossibilidade da concretização do amor e houvesse entre eles um halo místico que ligasse o telúrico ao etéreo:

A firmeza e lialdade
Tu encontraras aqui
Eu no ceu amo a Deus
E na terra so a ti.

O emissor desta quadra confessa o seu amor, comparando-o ao que devota a Deus, e este amor é tão intenso que acredita na sua força, na impossibilidade de se entregar sentimentalmente a outro homem:

Pode o ceo produzir flores
O campo estrellas ter
Eu deixar de te amar
Isso é que não pode ser.

Considere-se também o paradoxo que transparece nos dois primeiros versos onde se assiste à nítida inversão da ordem lógica das leis que regem o universo: as estrelas nascerão no campo, as flores no céu. Estamos perante um discurso densamente figurado, pois quer as estrelas, quer as flores podem ser a representação dos apaixonados que vivendo na terra, ascenderão a um arcano mais celeste através da força do amor.

O recurso imagético das flores que, misturadas com outros elementos da natureza, tomam maior evidência nas expressões de afecto, é uma constante nas quadras e, na que a seguir se apresenta, ilustram de forma antonímica as alegrias e as agruras da relação amorosa, assumindo-se o elemento feminino como mais sensitivo e mais sofredor:

Entres as flores tu brincas
Eu entre os espinhos choro
Tu donde estas não penças
Eu donde estou te adoro.

Esta quadra implica uma dupla reflexão, a nível nominal e verbal. O sofrimento a que se alude pode ser causado pela incerteza da reciprocidade amorosa uma vez que a forma verbal “brincas” pode insinuar uma acusação lançada ao homem que troça dos seus sentimentos ou, muito simplesmente, ainda não manifestou vontade na assunção de um compromisso. As “flores” podem indiciar a existência de outras mulheres / pretendentes, pelo que os “espinhos” poderão representar os ciúmes, apontar para as dificuldades que se adivinham na conquista / relação.

No entanto, a mulher não teme expressar os seus sentimentos, mesmo correndo o risco de não ser compreendida, correspondida:

Acordei antes de aorora
Dando suspiros por ti
Suspirei um dia todo
Suspirando adormeçi.

Nestes versos, a antítese evidente em *acordei / adormeçi*, vocábulos com que a quadra se inicia e termina, respectivamente, revela um amor constante que se prolonga durante todas as horas do dia, desde que a amada se levanta até ao momento em que se deita. O uso do nome e das formas verbais suas derivadas exprime admiravelmente o estado passional que esta quadra encerra.

Ideia semelhante aparece numa outra quadra onde a antítese já não vinca o período que medeia o acordar e o adormecer, antes exprime uma continuidade da presença física dos dois, razão que justifica a satisfação, o encantamento e as alegrias confessados pelo emissor, vivendo em plenitude:

O teu lado satisfeita
Passo a noute i u dia
So tu es u meu encanto
A minha doce alegria.

É, pois, fundamental a comunhão física e anímica. Só ela permite que os amantes aspirem a um ideal de felicidade, sugerido pela antinomia semântica que se verifica em *gosto / desgosto*:

Tenho tanto gosto em ver-te
E desgosto em te largar
Que só gosto dos meus olhos
Quando testão a olhare.

De outro modo, a vida não fará sentido e a morte será encarada como o fim do sofrimento. O amor, exaltado em hino, é a força motriz geradora de vida e morte, porque regaço de nascimento e repouso:

Dois corações unidos
Separar não pode ser
Se hão-de viver ausentes
Seria melhor morrer.

Independentemente do seu carácter hiperbólico, estes versos expressam a energia e o furor do amor, reforçados pelo uso dos adjetivos e dos verbos antitéticos e pelo recurso à conjugação perifrástica. Perante tal cenário, o da ausência e da separação, a morte, expressão suprema da efemeridade, da transitoriedade da existência humana, adquire uma nova dimensão e aparece como preferível, uma vez que é sinónimo do fim da alegria; a morte mais difícil de suportar será a do coração, ideia enfatizada pela polissemia evidente do verbo “morrer”.

Ainda no domínio da hipérbole, com incidências e matizes distintos, parece-nos pertinente a análise de quadras onde este recurso expressivo torna mais eloquente e pungente o sentimento amoroso, salientando, no entanto, que a alma feminina, marcada por um carácter predominantemente romântico, manifesta, em algumas das suas expressões mais genuínas, tendências dramáticas:

Aceita com todo gosto
Foi feito para te dar
Uma pecena lembrança
Pra nunca mais te deixar

Recebe amor este lenço
Não tesquecas mais demim
Este primor de amizade
Que nunca mais tera fim.

Se na primeira quadra, através da oferta do lenço, o emissor manifesta a vontade que o namorado aceite o lenço, assumindo assim uma ligação afectiva que durará para sempre (ideia sugerida pela expressão “nunca mais”), na segunda é mais evidente a certeza de um amor, aqui designado algo eufemisticamente por amizade, que jamais desaparecerá. Esta ideia é ainda mais forte se considerarmos a projecção temporal proporcionada pelo uso do futuro do verbo “ter”.

A eternidade do sentimento chega-nos numa outra quadra do nosso *corpus* que se destaca pela certeza inabalável quanto ao sentimento que o emissor assume, enunciando-o com o exagero próprio da devoção de uma alma jovem:

Alem da intrinade
Durara tua paixao
Eu felis te devo tanto
Do meu o teu coracao

e que se opõe a uma outra em que a mesma figura de estilo é veículo da expressão de um desabafo passional, em que o emissor lamenta a sua sorte, confessando-se, no entanto, incapaz de renunciar ao amor, mesmo que este lhe traga o sofrimento.

Esta mulher afirma-se constante, pura e leal no amor: sofre e sabe-lhe bem o sofrimento. Poder-se-á adivinhar aqui uma ideia de ma-soquismo? Acreditamos que não. O exagero da dor sentida poderá ser, simultaneamente, um modo de atrair as atenções, de pedir provas de reciprocidade, de provocar uma reacção no homem amado, e de revelar a aceitação plácida de um certo fatalismo:

Ando triste pensativa
Nao tem fim a minha dor
Quem me manda a mim chorar
Por quem me nao tem amor.

Uma outra forma de reivindicar atenções poderá justificar o grande número de apóstrofes que nos foi possível encontrar, mesmo se o emissor da quadra é masculino. A invocação da(o) amada(o) está presente, por exemplo, nestes exemplos que destacámos entre os muitos possíveis:

Recebe amor este lenço
Não tesquecas mais demim
Este primor de amisade
Que nunca mais tera fim

Acceita amor querido
Com dose satisfação
Esta piquena lembrança
Que sai do coração

Em as vossas mãos menina
Eu vejo todo o valor
Minhas falas vos convidam
Para que sejaes o meu amor

Eu ceguei por me não veres
(Namorados, pensae nisto.)
- Não ha cegueira mais negra
Do que vêr e não sêr visto...

Ó Minho das noites belas
Onde o linho amadurece
Quem uma vez te visita
De ti nunca mais s esquece.

Há também nestas quadras um convite que se estende ao objecto da afeição, cuja certeza justifica o desejo de uma união e pode igualmente expressar-se através da comparação, figura que se revela de possível e fecunda aplicação aos intentos femininos – a firmeza do amor, a comunhão anímica, o calor com que o amor incendeia as almas:

Cuidas que te sou falsa
Cada ves te sou mais firme
Eu ei de te amar tantos anos
Como folhas tem o vime

E tam certo eu amarte
Como o lenço branco ser
So deicharei de te amar
Quando o lenço a cor perder

Assim como neste lenço
Os fios unidos estao
Assim esteja minha alma
Unida ao teu coração

O amor é como o sol
Só brilha enquanto é dia
Se me deixares de amar
Perderei minha alegria.

Um outro aspecto deveras importante no jogo do amor é, sem dúvida, a questão da lealdade, pois o coração feminino é frequentemente assolado por sentimentos de dúvida que se reflectem em estados de ansiedade, de incerteza, de insegurança. Por isso, a mulher apaixonada faz questão de afirmar a sua fidelidade, a sua sinceridade, como que para exigir do namorado a mesma atitude ou, então, para lhe lançar um repto, em jeito de provocação. Recorre, por exemplo, à hipálage:

Bai carta feliz buando
Nas asas dum passarinho
Cando bires o meu amor
Dále um abraço e um veijinho

Vaite lenço venturoso
A um sincivel coração
Vai levar afetos meus
A quem é minha prisão

recurso estilístico que também enuncia estados de tristeza ou de aflição, uma tensão dolorosa e uma feição de angustioso desencanto, sentimentos que podemos encontrar nas seguintes quadras:

Neste lenço deposito
Tristes lágrimas que choro
Por não poder alcançar
Os braços de quem adoro

Olha que tenho passado
Meu coração afelito
I tanle o amargorado
Esto por teo respeito.

Como forma de lembrar as suas qualidades, para elogiar o amado ou para afirmar o seu horizonte expectacional, o emissor utiliza a enumeração:

O mundo destes sileneios
É cheio de encantos meus
Sanhos luz e Fantasias
Para viver mundos teus.

Esta quadra é particularmente expressiva. Bordada por uma jovem surda-muda, Alcina, o que justifica o mundo dos silêncios e também o desejo enraizado de ver a “luz”, prova-nos que o emissor não se pode eximir obviamente às múltiplas implicações e consequências das suas limitações físicas.

Numa outra quadra, manifestam-se diferentes desejos, enquanto se fazem promessas a concretizar numa vida a dois. É uma imagem global de alegria, bem-estar e ternura, em versos onde o emissor convoca implicitamente a sabedoria do receptor:

À muito que combinamos
Que me dás um Nino
Eu para sempre te quero dar
Paz, amor e carinho.

O domínio dos afectos é, sem dúvida complexo. Nenhum outro sentimento como o amor é capaz de gerar sentimentos tão contraditórios. E, afirmando uma segurança ou indiferença mais aparentes que reais, a mulher apaixonada, em algumas situações, utiliza o lenço como veículo de divulgação de regras sociais, para afirmar uma independência, recorrendo à ironia. *Grosso modo*, podemos, parece-nos, encará-la como uma forma precária e ilusória de procurar esse absoluto representado pelo amor, forma suprema de se alcançar o que há de evanescente e intangível na própria natureza humana. Ressalte-se, a esse propósito, o discurso avaliativo- moralizante bem presente nas quadras:

Dar dois dedos de conversa
Não é dar o amor a alguém
E so ver que vento assopra
Quem vai com calma vai bem

Lá vai voando a pêga
Dores de cabeça não tem
Ela é a que nunca dá nega
E faz o ninho variado e bem

Porque te foste cuidaste
Que eu ia a meter-m'a freira
Mas sou fresca cumo as rosas
E há muito mais quem me queira.

O cotejo destas quadras, quando efectuado em pormenor, reforça a ideia de uma ironia subtil. A última quadra, por exemplo, revela uma impressão emocional e sugestiva de que a namorada aprendeu a relativizar o golpe que sofreu: o abandono pelo amado. Apesar da vulnerabilidade sentimental, encara este rompimento como um percalço e procura consolo, uma cura para o seu mal em eventuais interessados, como se o sofrimento tivesse ampliado a sua capacidade de análise. Percebe-se, facilmente, a preocupação do sujeito com a impotência humana face ao fim do sentimento, exposto com um toque de aforismo.

Detenhamo-nos, por exemplo, no adjectivo “fresca” cuja utilização potencia, sob o aspecto amoroso, a já relevante reafirmação da

auto-estima, da sua castidade, da sua virtude, da sua própria juventude. Recorremos às palavras de Mário Vilela por considerarmos que ilustram o nosso pensamento:

“O lexema *fresco* na dimensão «estado» implica um juízo sobre a qualidade/conservação. (...) Em qualquer dos casos fresco implica ‘não perda de qualidade’ + «próprio de idade» (‘não em grau muito elevado’): *pão fresco* (= pão cozido há pouco tempo), *carne fresca* (=carne não muito velha), *flor fresca* (= flor não colhida / desabrochada há muito tempo).”¹⁹³

A ironia serve também para ridicularizar o valor dos homens, numa quadra, ainda que incompleta:

Hei-de casar este ano,
Ou para o ano que bem
São os homens mais baratos...

Entre os recursos de linguagem presentes nas quadras dos lenços, é também possível encontrar exemplos de elipse (do verbo) – recurso condensador de expressão e responsável pela concisão ou pela rapidez – e de uma das suas formas – o zeugma – em versos que se representam o caminho para o coração. Não é de admirar que também nele se encontrem, algumas vezes, um caminho por onde regressar:

No meio deste lencinho
O teu nome está coroadado
Dentro do meu coração
O teu rosto retratado

A minha estrella mostra
O amor no coração
A laranjeira doceira
O cordeiro mansidão

193 Mário Vilela, *Estruturas Léxicas do Português*, Livraria Almedina, Coimbra, 1979, p. 116.

Eu vivo na sulidão
Aosente de ti amor
En mim sinto a tristeza
E no coração a dor

Um pai não pode prohiar
Sua filha de querer bem
Se as leis e os pais sagradas
As do anor mais força tem

como se, na celeridade com que deseja transmitir sentimentos, a mulher omitisse palavras para mais depressa bordar a quadra / mensagem dedicada ao seu eleito. A construção zeugmática proporciona, portanto, a surpresa, a concisão.

Estudaremos, finalmente, uma figura que, pela sua complexidade, nos pareceu digna de uma abordagem diferenciada. Referimo-nos à metáfora que, segundo Aristóteles, pertence simultaneamente ao domínio da poética e da retórica: “Ce dédoublement de la rhétorique et de la poétique nous intéresse particulièrement, puisque la métaphore, chez Aristote, appartient aux deux domaines.»¹⁹⁴

Julgamos, portanto, pertinente apresentar a definição de metáfora proposta por Aristóteles na *Poética*: “La métaphore est le transport à une chose d’un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l’espèce, ou de l’espèce au genre ou d’après le rapport d’analogie».¹⁹⁵ Para este filósofo grego, “le mot métaphore (...) s’applique à toute transposition de termes.»¹⁹⁶ Paul Ricœur defende uma outra posição: “La métaphore est alors un événement sémantique qui se produit au point d’intersection entre plusieurs champs sémantiques. «¹⁹⁷, acrescentando, depois, «La métaphore dénomme un objet à l’aide du représentant le plus typique d’un de ses attributs»¹⁹⁸

194 Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris, 1975, p. 18.

195 Aristóteles citado por Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris, 1975, p. 19.

196 Aristóteles citado por Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris, 1975, p. 24.

197 Paul Ricœur, *Op. cit.*, p. 127.

198 *Idem, ibidem*, p. 138.

Encararemos a metáfora, não como uma mera transposição de sentido, mas como uma forma particular de expressão de sentimentos ou ideias, recorrendo ao discurso figurado, à conotação. Defendemos que esta figura encerra uma certa ideia de transgressão da linguagem quotidiana, surpreendendo pela forma sucinta que exprime uma realidade, pela sua capacidade em nos fazer “ver” aquilo que pretende sugerir. Mesmo podendo ser considerada uma figura de hábito (designação das retóricas clássicas), pelo uso que dela se faz, transformando-a, frequentemente, em lugares comuns, é incontornável a sua presença nas quadras dos *lenços de namorados*, o que justifica um olhar demorado e atento, de modo a descobrir aquilo que dela ressuma em ressonância emotiva, em metaforização, em abertura para sentidos não explicitados. A este respeito são várias as possibilidades que podemos avançar no sentido de tentar descobrir as verdadeiras motivações que se escondem por trás do recurso a este tipo de estratégia.

Tenhamos em conta, por exemplo, os seguintes versos:

Vaite lenço venturoso
A um sincível coração
Vai levar afetos meus
A quem é minha prisão.

O que nos importa reter nesta quadra é que da mesma emerge o conceito de amor como prisão, vocábulo que nos permite estabelecer liames de coesão entre o amor e o conceito de cárcere, aqui entendido como algo desejável, dado que significará correspondência amorosa. Esta mesma ideia transparece numa quadra onde, novamente, estamos em presença de palavras do campo semântico de prisão, neste caso concreto, “captivos” e “grilhões”, reforçados pelo recurso ao verbo “arrastar”, também ele particularmente expressivo neste contexto, dado sugerir uma acção actual marcada por uma certa continuidade:

Amor que impera nas almas
Unio nossos coraçoes
Fez nos emfim seus captivos
Arrastamos seus grilhoens.

Observe-se o sentimento de alegria que transparece neste último exemplo. Feliz por ter encontrado o amor, o emissor transmite uma ideia nos antípodas do sentido denotativo de prisão. As suas palavras são contagiantes de uma imagem de vivacidade, de algo forte e real que alivia as agruras da vida. Nesta estranha síntese de coração/prisão esconde-se o segredo de um emissor que se compraz em estar prisioneiro do amor e, numa outra quadra, oferece a “chave” do seu coração, o lugar mais íntimo, mais secreto, menos visível, podemos dizer:

Aqui tens meu coracao
As chaves para o abrir
Não tenho mais que te dar
Nem tu mais que me pedir.

Ao utilizar “chaves” em vez de “chave” modificou-se a própria estrutura do significante. O emissor, ao recorrer ao plural, dá a entender que existirão várias possibilidades de atingir o seu coração (estará o seu coração fechado a sete chaves?), o seu bem mais precioso, logo, considerar que o destinatário não deve demandar algo mais, pois está a ser-lhe oferecido o órgão onde nasce e se deposita o sentimento e o qual passará a dominar doravante. Só ele terá o poder de abrir o coração, desvendar o peito da dona que se oferece em jeito de confissão.

Noutras quadras, a metáfora serve para enfatizar o retrato do amado, ser dilecto e, portanto, perfeito aos olhos de quem ama, emprestando maior vigor a um pensamento ou sentimento:

Baite lenco benturozo ter
Aquelas maos de marfim
Checa la vejalhe a mao
Dalhe um abraco por mim

Retrato do coração
Bai lenço aventureoso
Ao jardim da perfeição
Onde eu tenho os meus sentidos

Que implicações semânticas poderão obter-se dessa selecção de palavras operada pelo *eu*? Parece-nos que, embora recorrendo a me-

táforas banalizadas pelo uso, a formas estereotipadas, a mensagem transmitida é significativa e ganha em sentido o que perde em originalidade ou ineditismo. É interessante notar que em ambas as quadras estamos em presença de uma espécie de sublimação do ser amado. As “mãos de marfim” sugerem a pele nívea, mas podem também remeter simultaneamente para uma ideia de pureza, um certo ideal de castidade e para o domínio sensual se pensarmos na troca de carícias entre os apaixonados, numa época em que o único contacto físico admitido entre eles era o aperto de mão, como forma de cumprimento. Dar as mãos poderia funcionar como um símbolo de partilha, de junção anímica e, num último momento, do casamento.

O facto de se mencionar o beijo na mão pode também revelar que a mulher assume uma posição de subalternidade, insinuando uma postura de humildade perante o elemento masculino, o que vai de encontro ao tipo de relacionamento entre os sexos que existia na época de produção dos lenços: do poder paternal, a mulher transitará para o poder do marido. Qualquer hipótese de emancipação é-lhe, à partida, negada. No entanto, a mão na qual se depositará o beijo pode também ser interpretada de uma outra forma: como metonímia do corpo todo.

O amado surge, na segunda quadra, descrito como “jardim da perfeição”, acrescentando-se à metáfora um carácter hiperbólico. Estaremos nós perante uma alusão ao Éden, personificação do halo de plenitude que se deseja alcançar através da união sacramentada pela Igreja? Embora seja uma hipótese possível, preferimos inclinar-nos para uma outra: a mulher descreve o amado como um jardim perfeito, pois está apaixonada, a sua vida assemelha-se à Primavera, onde as flores nascem como que para celebrarem o amor. E é indiscutível a importância que a mulher atribui às flores e o papel que estas desempenham em todos os rituais de sedução, conquista ou namoro, uma vez que a metaforização amorosa se desenvolve frequentemente em torno destas:

Uma ves que recolha
Para dar aos meus amores
No jardim da poesia
Um ramo de varias flores.

Outras vezes, o amado é metamorfoseado em flor:

Minha flor didalia branca
Minha bella esperança
No dia em que te não vejo
Meu coração não descança

Alfanete do meu peito
Porpeta do meu jardim
Quero que me digas amor
As queichas que tens de mim.

As flores servirão, portanto, para a exaltação do amor, mesmo quando se tem consciência da tortura que a paixão pode significar, de que o caminho a percorrer para alcançar o amor pode apresentar escolhos que é forçoso ultrapassar:

Este mundo e um mumento
Cão espinhos a pacar
Quem for firme nu amor
Nada o pode embaracar.

Consciente da firmeza do seu sentimento, não teme provações. Nesta surpreendente síntese de efemeridade (“mumento”) e de sofrimento (“espinhos”) cuja utilização propicia já por si um empolamento da expressão da lealdade, o emissor revela o seu estado emotivo cuja tónica reside na certeza inabalável da sua firmeza, traduzida pelo uso do pronome indefinido “nada”.

Quando aquela não existe, a mulher chama a si a função de inquisidora e transporta para o lenço as suas dúvidas, não receando sequer expor os sentimentos mais íntimos, de os verbalizar, na expectativa de dinamizar o *outro* no sentido da abertura:

Tenho um lenço de beijinhos
Meu amor, para te dar
Com quatro nós de ciúmes
Sem os poder desatar.

Mesmo encarando estas palavras como uma provocação ao destinatário do lenço, um sentimento mais superficial do que interiorizado, avultando um certo grau de fingimento, não deixa de ser particularmente expressiva a metáfora que encerram. O primeiro verso sugere uma ideia de ternura, aduzida pelo uso do diminutivo, ideia que é, depois, contrariada pelo terceiro verso: “quatro nós de ciúmes”. Poderão ser quatro as rivais que provocam os ciúmes do emissor? Não se nos afigura provável. Parece-nos que o numeral pode representar as pontas ou as faces do lenço.

A palavra “nós” encerra uma multivalência significativa que traduz valores contrastantes, pois exprime singularmente um estado de ansiedade provocado pelos ciúmes, nomeadamente porque a mesma pode conotar união, dado que a expressão idiomática “dar o nó” significa casar-se, e pode também designar uma actividade ligada à indústria caseira do linho, constituindo desde logo uma referência documental.

O verbo “desatar” tem idêntica importância neste contexto, pois significa que o emissor não tem forma de dissipar as suas dúvidas e/ou de confirmar as suas suspeitas. Devemos, portanto, encarar estes versos como um repto que é lançado ao receptor masculino, na expectativa de que ele possa tranquilizar a sua amada, reiterando a correspondência amorosa, afastando qualquer dúvida ou receio. Se o não fizer pode causar grande desgosto ou sofrimento:

Coando vires a tarde scora
Nevoada pra morrer
Lembra te que sao meus olhos
A chorar por te nao ver.

Aqui, a natureza está em perfeita simbiose com o estado de alma do emissor, simbiose que se reflecte no uso dos adjectivos “scora” e “nevoada” e no verbo “morrer”. A metáfora parece sugerir o passar do tempo, a ausência do amado que não terá comparecido ao encontro apazado. O dia aproxima-se do fim e o emissor não viu o seu amor. Então, os seus olhos turvam (ideia sugerida pelo adjectivo “nevoada” = nublada), as lágrimas impedem-na de ver com clareza e são a prova inequívoca do sofrimento que assola o seu coração. As lágrimas poderão desempenhar, no contexto, uma função catártica,

pois ela chora como forma de aliviar a sua amargura, como se a pretendesse esconjurar através das lágrimas, líquido responsável pela expressão da dor.

A saudade é determinada pela situação de ausência ou distância e conduz ao choro regenerador. Os olhos arrastam consigo a alma e deixam-se contaminar pelos sentimentos femininos. Advinha-se aqui uma necessidade da concomitância das acções de ver e de amar, sendo esta segunda acção consequência imediata da primeira, pelo que, no caso específico desta quadra, a ausência do amado do campo de visão feminino torna dolorosa a distância, legitimando o saber experiencial e provocando o sentimento de vacuidade, justificação para as amargas queixas do noivo pelo amor logrado.

Uma vez mais somos forçados a estabelecer um paralelismo entre estes versos e uma cantiga de amigo medieval em que a donzela manifesta a dor causada pela ausência do seu amigo, questionando as flores de verde pinho:

Se sabedes novas do meu amigo,
aquele que mentiu do que pôs comigo?
ai, Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amado,
aquele que mentiu do que mi á jurado?
ai, Deus, e u é?¹⁹⁹

Então, expressa-se o desejo de metamorfose em elementos naturais como forma de comunicar com o amado, de se encontrar com ele e as lágrimas indiciam a apetência para viver o amor:

Quem me dera ser lágrima
Para nos teus olhos nascer
Colocar-me pelas faces
E vir a teus olhos morrer

Quem me dera ser era
Pela parede do teu quarto
Subia para te ver
Quando estivesses a dormir.

A primeira quadra, embora contenha referência às lágrimas não remete para uma ideia de dor: o emissor materializa, emotivamente, o desejo de se metamorfosear em lágrima. Desta forma, nasceria nos olhos do amado e lá viria a morrer, depois de ter corrido pelas suas faces. O aparente contraste dos verbos “nascer” e “morrer” deixa de ser significativo se o encararmos como expressão do desejo de fusão dos apaixonados. O infinitivo é a forma verbal preferida desta ocupação acessória, mas também de simultaneidade. Mais do que como meio de relacionamento, actua como agente de justaposição e os dois verbos assumem idêntica importância, pois materializam uma síntese, ainda que estranha ou inusitada, de calma e de movimento, ao ritmo das batidas do coração.

A segunda quadra, embora nos ofereça uma sublimação do amor, expressa um ideal mais ousado, indiscutivelmente mais sensual. O desejo de se transformar em hera evidencia a necessidade de uma forma de contacto entre os dois. A ideia de uma certa sensualidade ganha substância se tivermos em consideração o momento propício ao encontro: quando o namorado estivesse a dormir, erguendo o tempo a um valor mais sério. Há aqui um desejo de violar o código das regras morais, a vontade de desprezar as convenções, como se o inconformismo e a vontade de uma união física fossem mais fortes que todos os cânones morais transmitidos geracionalmente. O homem deixa de ser conceituado como um ser idealizado, passando a ser visto como um ser de carne e osso, sedutor e apetecível na sua carnalidade: o amor ganha uma nova dimensão, a de gozo dos sentidos.

3.4. Uma síntese em forma de conclusão

Ao analisar-se o elenco por nós elaborado, fácil é constatar que os desvios constituem um todo homogêneo de uma língua falada na região do Minho. E o encanto dos lenços reside em grande parte nessa linguagem plena de ingenuidade e de incorrecções gramaticais.

E muitas destas aparecem cumulativamente, há palavras que contêm desvios ortográficos, de acentuação, fonéticos, o que justifica a dificuldade em descodificar alguns vocábulos, dificuldade a que já nos referimos anteriormente e é agudizada pela disposição gráfica de alguns versos, disposição que exterioriza necessidades específicas.

O propósito que nos guiou no inventário desses desvios mais frequentes foi a vontade de os enquadrar numa perspectiva histórica, social ou geográfica. O falar do Minho transparece nas quadras deste *corpus* e assume-se como parte integrante da identidade cultural das suas gentes.

Todos estes desvios são uma forma de acedermos às particularidades da língua falada no Minho, conhecer os seus cambiantes, as suas realizações gráficas e fonéticas que transgridem a norma e, muitas vezes, transcendem a própria lógica. Mas é da conjugação destes dois factores que surge a linguagem do amor que, enquadrada na poética dos acasos, nos permite concluir que no amor, como em tantas outras situações da vida, o que verdadeiramente conta é a materialização dos sentimentos que nos aconchegam a alma e nos afagam os sentidos.

Obviamente, não podemos falar de uma língua nova ou de uma língua dentro de outra língua. O português dos lenços, apesar de todos os desvios que apresenta em relação à norma, à língua padrão, é a língua lusa que funciona como factor de união comunitária, de identidade nacional. Numa perspectiva mais extremista, os lenços permitem localizar a origem das bordadeiras que será talvez o aspecto menos relevante, pois a linguagem do amor não se confina a fronteiras geográficas, transcende o espaço regional ou nacional e ganha foros de universalidade.

É importante a variedade de fenómenos de uma língua que assim se comprova como maleável e dinâmica, como instrumento de comunicação com uma multiplicidade de realizações a todos os níveis sem que isso prejudique a sua funcionalidade.

As estruturas linguísticas peculiares por nós estudadas representam matizes dentro da língua mãe, mas não impedem, de modo algum, a comunicação, pois não significam a perda do valor significativo das palavras ou das formas.

Aduza-se, por fim, que, independentemente do seu grau de incorrecção, nenhum destes desvios pode ser considerado como grosseiro ou como radicalmente inusitado, já que não impede a comunicação interpessoal, a intercompreensão.

Os fenómenos mais relevantes que costumam apontar-se à linguagem minhota observam-se nas quadras, pelo que, independentemente dos atropelos linguísticos, transparece nesta linguagem, talvez recriada de forma inconsciente, uma maneira muito própria e especial de sentir o pulsar da vida.

Capítulo IV

A Simbologia do Imaginário

“Os símbolos tradicionais são peças falantes na mentalidade popular. A alma do povo é tabuleiro grande, policrômico, onde os séculos lhe pintaram a representação heráldica em peças de variado matiz. Tôda a sua maneira de ser, como é essencialmente na continuidade do que foi, ali ficou indelêvelmente marcado”²⁰⁰

Depois de, no capítulo anterior, termos abordado a questão da língua e da linguagem, afigura-se-nos pertinente a abordagem de uma outra linguagem, infinitamente mais antiga que a escrita e menos perecível que esta por não carecer da materialização através das letras para existir, para veicular a sua mensagem. Aliás, Juan Eduardo Cirlot, defende que a maioria dos autores de todas as obras por si consultadas para a elaboração do seu *Dicionário de Símbolos* é unânime em situar o princípio do pensamento simbólico numa época anterior à História, em finais do paleolítico, embora possam apontar-se algumas manifestações mais antigas²⁰¹.

Anteriores à escrita, os símbolos são a base de uma forma de estenografia visual à qual não podemos negar uma inequívoca ressonância alegórica de um mundo marcado pela emoção, pela psicologia e pela espiritualidade. Com uma ocorrência quase universal, podem encontrar-se desde os primórdios da humanidade – quando o homem gravava na rocha as imagens, os medos e os deuses do seu quotidiano – em quase todas as civilizações, nos diferentes continentes, razão

200 Luís Chaves, «Simbolismo do nosso povo», in *Portucale* (vol. XVI), Porto, 1943, p. 3.

201 Cf. Juan Eduardo Cirlot, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, p. 20.

provável que “levou o psicoterapeuta Carl Jung a acreditar que os símbolos ou “arquétipos” estão profundamente implantados na psique humana, aos quais respondemos instintivamente”²⁰²

O mundo dos símbolos – entre o dos conceitos e o dos corpos físicos – é, portanto, caracterizado por uma universalidade, um valor contínuo e essencial, património comum a todas as religiões, credos e etnias que os utilizam para a respectiva finalidade e de acordo com a mensagem que pretendem veicular e difundir. Uma linguagem lhes é comum: a linguagem simbólica que estabelece uma relação íntima entre o instrumental e o espiritual, o humano e o cósmico, o caos e a ordem.

Segundo Luc Benoist²⁰³, as tradições antigas estabeleciam uma analogia entre o microcosmos e o macrocosmos, analogia que pode ser entendida como a verdadeira chave do simbolismo umbrátil que recorre aos elementos da natureza para enunciar as concepções do espírito. Os símbolos começaram, então, por ser usados com fins mágicos já que se lhes reconheciam virtudes e capacidades de esconjurar medos, exorcisar males e demónios ou, então, para aplacar a ira dos deuses ou deles obter benefícios, protecção.

Também não se nos afigura abusivo encará-los como um certo ideal de comunidade, uma forma de harmonizar as sociedades, de mantê-las unidas, inspirando-lhes princípios e valores tão díspares como a fidelidade, a submissão, a agressividade, o amor ou o medo. Ainda hoje é possível encontrar inúmeros exemplos de relações gregárias sob emblemas, símbolos ou estandartes venerados e idolatrados com um frenesim, uma lealdade que podem inclusive desvirtuar o seu valor simbólico. E, em situações limite, chegam a transformar-se símbolos inicialmente caracterizados por um sentido positivo em emblemas de fanatismo, destruição e morte, caso da suástica, por exemplo, que o Partido Nazi alemão converteu num emblema político de força brutal e desumana e que originalmente simbolizava a geração e regeneração do Cosmos.

O destaque que o povo confere aos símbolos não pode, entretanto, dissociar-se de motivações histórico-culturais que ajudam à percepção do seu aparecimento e da sua difusão, pois desde os primórdios

202 Jack Tresidder, *Os símbolos e o seu significado*, Lisboa, Editorial Estampa, 2000, pp. 6, 7.

203 Cf. Luc Benoist, *Signos, Símbolos e Mitos*, Lisboa, Edições 70, pp. 43 - 46.

do mundo que o Homem sentiu a necessidade de reconhecer forças e entidades superiores que escapavam ao seu domínio, à sua capacidade de raciocínio, ao seu próprio entendimento.

Experimenta, então, uma espécie de exaltação mística na capacidade de se exprimir através de símbolos que, pela sua força e poder, seriam capazes de representar e de actuar sobre a própria realidade porquanto reconhece as influências da natureza, do vento e da chuva, dos astros, do sol e da lua no mundo natural, na germinação das plantas, no equilíbrio dos seres humanos.

Assim, ao longo deste capítulo pretendemos descodificar os sentidos mais profundos e explorar a rica carga do significado espiritual e sobrenatural transmitida pelos símbolos utilizados nos lenços que constituem objecto do nosso trabalho, verdadeiras metáforas primordiais em que assenta hoje a nossa linguagem universal.

O acto de extrair dos símbolos a manifestação de estados de alma, por exemplo, é necessariamente um acto de simplificação e fé levado ao limite e apenas a sua completa relação com motivos subsidiários – as linhas, as cores e outros materiais indispensáveis à criação do *lenço de namorados* – fornece signos importantes e portadores de um significado capital para aqueles que se expressam através deles, independentemente de reconhecerem o seu valor metafórico. Os símbolos permitem, pois, estabelecer conexões entre os diversos planos da realidade e surgem como ecos e desdobramentos de um modo de sentir, cujo carácter misterioso os faz impalpáveis à razão, o que torna possível a sua actuação enquanto estímulos do sentimento.

O poder dos símbolos através dos quais se materializa a nomeação das coisas e dos sentimentos é tão intenso que eles emergem estáticos e intactos, imagens e representações servidas verbalmente por um léxico que as eterniza e suspende no tempo, aguardando a correspondência amorosa, formulando o desejo de permanecer na presença do amante invocado ou de, parafraseando Luís de Camões, de se transformar o amador na cousa amada²⁰⁴, como se o mundo natural se unisse ao espiritual numa comunhão arrebatadora que conduz à transcendência.

204 Cf. o soneto «Transforma-se o amador na cousa amada»: Transforma-se o amador na cousa amada/Por virtude do muito imaginar; Não tenho, logo, mais que desejar,/Pois em mim tenho a parte desejada.”, in *Lírica Completa I* de Luís de Camões, Lisboa, INCM, 1994.

Em quase todos os lenços que tivemos oportunidade de observar há elementos recorrentes que remetem para uma simbolização. O imaginário sempre se alicerçou numa matéria. É quase fatal, portanto, que a imaginação, por mais pueril que seja, recorra ao simbólico, insinuado no encanto da sedução que, ao ser diferente, empresta esse poder de fascinação a que ninguém se pode furtar.

Nessa ordem de pensamento, a bordadeira aparece como alguém que escolhe expressar-se através de um dom, que acredita que tudo é sagrado e que toda a acção humana tem algo de sublime. O seu bordado é muitas vezes protegido de ouvidos e olhos curiosos, das potenciais rivais, dos que troçam da sua virtude, pois a sua descrença pode amputar a eficácia da comunicação, da quadra que se cicia sem preconceitos, com muita seriedade, num turbilhão expectante de sentimentos contraditórios, mas fortemente marcados pela psicologia feminina.

Admitindo como pressuposto do nosso tempo, o conceito de que tudo é passível de expressar qualquer coisa e que tudo é significativo, aceitamos que os símbolos dos lenços aludem ao desejo íntimo de revelarem mestria do labor feminino na arte de bordar enquanto funcionam, simultaneamente, como um repto lançado ao elemento masculino.

A vertigem é a heroína destas mulheres do Minho. Uma sensação de poder levita-as. E, no entanto, precisam dos lenços para se sentirem providenciais, para se afirmarem enquanto seres sexuados, portadores de uma vontade própria. Ao transporem para o linho os sentimentos a ponto de cruz bordados, as artesãs, ainda que de modo inconsciente, entram num arcano superior como se do aparentemente simples acto de bordar extraíssem uma dignidade, uma calma superiores.

Por tudo isto, quando nos detemos a observar os lenços, fica-nos uma impressão muito vincada de estarmos a penetrar num mundo que apresenta uma ténue fronteira entre o imaginário, o fantástico e a objectividade do quotidiano, entre a pureza mística e a suprema liberdade.

Podemos, então, defender numa abordagem global que todos os lenços vivem do maravilhoso (misto de paganismo e religiosidade), da fantasia, das tradições, da memória afectiva da gente que neles se revê, não sendo fácil ao olhar menos atento e menos treinado distin-

guir onde acabam as tradições, as crendices, as superstições e onde começa a originalidade de cada bordadeira.

Para os mais incautos, os símbolos parecerão uma mera justaposição de imagens escolhidas e bordadas aleatoriamente, o que pode ser justificado por um desconhecimento dos fenómenos folclóricos, das próprias tradições populares, regra geral entendidas como manifestações de uma exuberância que contrasta com o carácter ensimesmado do povo.

Defendemos que os símbolos constituem um todo homogéneo pois são inspirados em conhecimentos ancestrais, em crenças cuja origem se perde na bruma dos tempos. A sua localização no próprio lenço é portadora de significado e é inegável que são, para todos quantos neles acreditam, um halo dúctil e purificador pois, à semelhança dos mitos e ao contrário das verdades, não dependem da evidência dos factos.

No caso específico dos *lenços dos namorados*, o próprio bordado é emblemático. Não só mostra a ingenuidade em que assenta o sentimento, como expressa esse sentimento com que se procura cativar o homem escolhido.

O tecido, como se fosse a tela de um pintor, é de uma brancura imaculada, o que pode desde logo remeter para um estado de pureza, de virgindade que caracteriza a dona das mãos que bordam. Depois, a escolha das cores para o lenço. Se numa fase inicial, apenas se recorria ao vermelho e ao preto, à medida que o povo vai assimilando esta tradição, proliferam as cores através das quais se constróem verdadeiras composições cromáticas que, em nossa opinião, podem até desvirtuar a função primordial que se atribuía aos lenços.

O excesso e a variedade de cor podem camuflar e adulterar a singeleza da mensagem a veicular, do sentimento a revelar. E, a partir do momento em que podem ser encaradas como prioritárias, adulteram a função original que o lenço encerrava. No entanto, parece-nos sintomático que a explosão de cores possa também estar ao serviço de uma mensagem de alegria, de exuberância, como forma de, inclusive, se manifestar a vaidade feminina, pois tanto quanto nos foi dado perceber é particularmente difícil seleccionar e combinar as cores num bordado para que o resultado final apareça como algo apetecível aos olhos, antes mesmo de despertar sentimentos.

Os símbolos aparecem, nestes lenços, ligados a situações muito diversas, mas sempre relacionadas com o amor, ou não fosse este a gé-nese do acto de bordar um produto tão específico. E estas situações são tão importantes no Minho como são importantes em qualquer parte do globo.

Ao analisarmos com cuidado os diferentes lenços, damo-nos conta que alguns símbolos podem assumir diferentes ligações funcionais. Uma leitura simplista seria francamente redutora e funcionaria como entrave à descodificação do próprio valor simbólico. Não podemos nunca alhear-nos de que as bordadeiras eram pouco alfabetizadas, logo os símbolos poderão funcionar como mero adorno que se transmite de geração em geração (figurativos apenas, portanto) ou assumir um significado particular, intrinsecamente ligado à região, à superstição, ao imaginário de cada mulher.

Essa mesma ideia de dualidade que caracteriza o simbolismo pode encontrar-se em Luc Benoist, por exemplo, na sua obra *Signos, Símbolos e Mitos*:

“Porque qualquer símbolo é susceptível de, pelo menos, duas interpretações opostas que deverão unir-se para obtermos o seu sentido global. Esta ambivalência é perceptível mesmo ao nível do vocabulário. Em hebraico, por exemplo, a palavra shet (serpente) tem dois sentidos opostos, o de alicerce e o de ruína, o que justifica os dois sentidos do caduceu hermético. Em latim, a palavra altus significa alto e profundo e a palavra sacer significa santo e maldito. O que poderia ser geometricamente traduzido por uma linha recta cuja direcção vertical seria percorrida nos dois sentidos opostos, de cima para baixo e de baixo para cima, consideração essa que poderia facilitar uma definição da função simbólica.”²⁰⁵

Reiteramos, portanto, a convicção de que nem todos os símbolos usados são passíveis de uma interpretação rigorosa pois muitas vezes eram, em nosso entender, isentos de qualquer intencionalidade representativa uma vez que toda a gama de interpretações e de funcionalidades

205 Luc Benoist, *Op. cit.*, p. 44.

dades era totalmente desconhecida de quem os utilizava. Salvo raras exceções (aqueles que de forma mais inequívoca remetem para o sentimento, como o coração, por exemplo), acreditamos que a maior parte deles era utilizada com uma função pictórica, ornamental.

Opinião semelhante defende Cláudio Basto:

“Verifica-se que as camponesas se inspiram no que as rodeia, mas que vêem, assimilam e reproduzem a *seu* modo, com *arte* própria, sem hesitações, com unidade de execução decidida, - assente na Tradição e por ela animada.”²⁰⁶

Os símbolos podem existir nos lenços com uma consciência não profunda porque, muitas vezes, são decalques de outros mais antigos, expressão mimética daqueles que se tomam como modelo. Por outras palavras, a escolha dos símbolos pode ser aleatória e feita em função da decoração que se pretende, das cores que se vão utilizar para que o resultado seja uma obra mais apelativa e sinestésica aos olhos do destinatário e, quem sabe, motivo de inveja para outras bordadeiras, menos hábeis e menos prendadas.

Importa acrescentar que nenhum lenço apresenta um símbolo isolado, mas unido a outros, dando origem a composições simbólicas, podendo atribuir-se a cada detalhe um significado. Esta combinação, este modo compositivo implicam a associação de elementos que combinam os seus significados. Mircea Eliade, por exemplo, assevera “que um dos seus traços característicos é a simultaneidade dos distintos sentidos que revela”²⁰⁷, uma vez que uma das virtudes do símbolo é não possuir poder significativo apenas para um nível, mas sim para todos os níveis. A interpretação far-se-á, ainda segundo opinião do mesmo autor, a partir da escolha de um nível como dominante.

Parece-nos, portanto, lícito dizer que cada símbolo (ou cada grupo) é chamado a representar, em lenços diversificados, o seu papel, pois, na essencialidade, sintetiza ou ilustra tudo aquilo que a mulher apaixonada pretende dizer com recurso ao simbólico e metafísico.

206 Cláudio Basto, *Op. cit.*, p. 123.

207 Mircea Eliade, citado por Juan Eduardo Cirlot, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, p. 47.

Coexistirão, necessariamente, múltiplas leituras. Umas, mais imediatas, ligam-se aos símbolos usados pelas artesãs, ora com consciência plena do seu valor, ora como resultado de um trabalho mimético. As outras, mediatas, remetendo para outros níveis de significação, fazem eco do trabalho de análise e interpretação, logo mais técnicas porque apoiadas em estudos e trabalhos de investigação científicos.

Detenhamo-nos, pois, nos ícones e cores que perpassam os lenços e tentemos ver até que ponto os podemos encarar numa perspectiva simbólica. Por razões meramente metodológicas, optámos por os agrupar em cinco grandes grupos:

- 4.1. o mundo do espírito;
- 4.2. o reino animal;
- 4.3. o reino vegetal;
- 4.4. a arquitectura e os artefactos;
- 4.5. as cores.

Antes desta análise, resta acrescentar que esperávamos que os números constituíssem um outro elemento importante da linguagem simbólica cujo sentido múltiplo se exprime através deles, permitindo intuir o transcendente. Apesar destes não serem expressões meramente quantitativas por poderem revelar os princípios da criação assim como as leis que regem o espaço e o tempo, não nos foi possível encontrar representações numéricas nos lenços, à excepção da data em que o lenço foi bordado e que não tem outra função que a de situar no tempo a conclusão do labor.

Aparece também bordado, com alguma frequência, o número dois, remetendo invariavelmente para a existência de dois amantes, pelo que não se reveste de qualquer valor simbólico:

Tenho na minha janela
Sigorelha em dois molhos
Tenho diante da vista
A perdição dos meus olhos

No mundo não há dois mundos
No mundo não a dois senhors
No sei como posa
Aver num coração dais amor

Pus estas flores à janella
Sigurelhas em 2 molhos
Quero do meio avistar
A perdição dos meus olhos

A pomba leva no vico
Dois coraçoes suspendidos
Separados um do outro
Morendo por ser onidos.

4.1. O mundo do espírito

Funcionando os lenços como escritura antenupcial, é imperioso neles encontrar a exaltação quase mística dos sentimentos que, evoluindo do jogo de sedução, se transformarão em namoro, estágio intermédio que deverá terminar em casamento. O rito do namoro e do casamento santifica os momentos mais importantes da existência pelo que a confecção do lenço pode significar um ambiente de ascensão espiritual, a busca de uma elevação.

Surgem, deste modo, os **pares de namorados**, em figuração estilizada, que remetem indubitavelmente para o desejo de uma relação a dois, sugerindo o namoro, a união anímica da bordadeira com o seu eleito. Em alguns lenços, os namorados aparecem mesmo de mãos dadas, facto a que Ibérico Nogueira atribui especial significado:

“A rapariga está sempre do lado direito do rapaz, quer de braço dado, quer de mãos unidas, quer separados, e as mais das vezes debaixo dum guarda-sol que empunham os dois ou só ele – ambos em união, amparando-se, suportando e defendendo-se conjuntamente dos males que lhes possam sobrevir, ou entregando-lhe ela, franca e totalmente, o cuidado de a preservar das inclemências e aguaceiros da vida, colocando-se, confiada, debaixo da sua protecção.”²⁰⁸

208 Ibérico Nogueira, «Lenços de Amor», in *Arquivo do Alto Minho*, Viana do Castelo, 1956, 6º volume, tomo I, p. 137.

Ligados a este desejo de união, surgem alguns símbolos do culto cristão que não só atestam a grande religiosidade que caracterizava (e caracteriza) as gentes do Minho, como são reveladores de hábitos seculares como o casamento religioso onde se alicerçam as células familiares. Assim se explica a inclusão da custódia, do cibório, da cruz, do cálice e de outros, sobre os quais nos debruçaremos individualmente.

O **cálice** da liturgia cristã é a forma transcendente da taça. Intimamente relacionado com o Santo Graal (o vaso da Última Ceia que depois recolheu o sangue de Cristo na Cruz, tornando-se assim o cálice de todas as missas), a sua forma mais frequente é a decomposição e inversão de uma esfera. Deste modo, passará a simbolizar a absorção de iluminação espiritual ou o conhecimento. No caso específico dos lenços, acreditamos que eterniza um emblema de fé no casamento e numa longa vida a dois, vivida sob os preceitos cristãos.

A **cruz**, um “eixo do mundo” caracterizado pela elementaridade do signo, constitui o mais rico e resistente símbolo geométrico e é um emblema da fé cristã, aparecendo de um modo geral associada à dualidade e à união e, na psicologia de Jung, a uma energia estimuladora. Entendida como ponte ou escada por onde as almas sobem até Deus, estabelecendo conseqüentemente a relação primária entre o mundo terrestre e o celeste, é também uma conjunção de contrários, embora nos objectos em análise o seu sentido particular se relacione com a noção de um casamento, de uma união abençoada pela igreja e por Deus, o mesmo significado de que se reveste um outro símbolo que lhe está intimamente associado, o **cruzeiro** (grande cruz em pedra erguida normalmente no adro das igrejas).

É nossa convicção que, pelas mesmas razões, aparecerá a representação de um homem com bandeira que simbolizará um **mordomo**, membro de uma irmandade ou confraria e que nas procissões seculares transporta um estandarte ou uma bandeira com imagens alusivas à vida de Cristo ou dos santos. Esta imagem pode também significar o homem a quem cabe a nobre tarefa de organizar a festa da sua freguesia em honra da(o) respectiva(o) padroeira(o).

A anteceder o casamento está o noivado, ocasião em que se faz o pedido da mão da noiva aos pais. Logo, não é de estranhar que a **mão** apareça representada em vários lenços.

Usada para sugerir trabalho, acção, aponta de igual modo para uma regra de conduta social, a forma de saudação (cumprimento) en-

tre os namorados, e pode também ser encarada como um amuleto com grande carga afectiva que transmite energia tanto espiritual como física. As mãos enlaçadas remetem desde logo para a união dos seres, um dos ritos do casamento que inclui a colocação do anel (símbolo circular de eternidade, união e totalidade) na mão esquerda de cada um dos nubentes, no dia que é considerado pleno de misticismo e felicidade:

Meu amor tem confiança
Na pormeca que te fis
Que munto brebe sera
Meu i teu dia felis.

A alusão clara ao matrimónio pode também encontrar-se em outros símbolos com particular recorrência e sobre os quais nos detemos um pouco. O **cibório** (vaso onde se guardam as hóstias ou partículas consagradas), a **custódia** (objecto de metal nobre onde se expõe a hóstia consagrada) e o **candelabro** (símbolo da luz espiritual e da redenção) remetem indubitavelmente para o desejo de sacralização da relação dos namorados. A hóstia representa o corpo de Cristo num ritual, vedado aos ímpios, e a que se dá o nome, na liturgia cristã, de comunhão. Para que o cristão possa comungar tem de estar num estado de graça, de pureza que só alcança depois da confissão, da contrição, da catarse dos seus pecados. É um dos momentos mais solenes e emblemáticos da missa. Ao bordar estes símbolos, a mulher aspira a um ideal de felicidade muito comum ao horizonte expectacional feminino: o casamento, aqui sugerido pela ornamentação litúrgica:

E depois de casadinhos,
Mesmo à face da igreja,
Quando tu deres mais lencinhos,
Já eu terei muita inveja.

Encarado como uma união para a vida inteira, indissolúvel, o casamento significaria também a vitória da noiva sobre todas as eventuais rivais. A ideia de ciúme – uma tónica do pensamento feminino – está também muito presente e como por vezes é difícil, se não impossível, delimitar as fronteiras do religioso e do profano, encontramos num lenço a **estrela de Salomão** – ou estrela de cinco pontas

(Anexo III: foto 17). A propósito deste lenço de 1945 de Vila Verde que se conserva na *Aliança Artesanal* existem dados acerca da sua história que a dita associação nos facultou e passamos a transcrever pelo curioso e caricato de que a mesma se reveste:

“Este lenço foi bordado para oferecer ao namorado. Zangaram-se e o jovem, mais tarde, ofereceu o lenço a outra rapariga. A primeira, quando soube do sucedido ficou bastante zangada entrando em conflito com a segunda (mas nem assim conseguiu de volta o lenço). Feitas as pazes com o jovem, decidiu bordar um segundo lenço igual ao anterior, acrescentando a estrela de Salomão no centro para que situação idêntica não voltasse a acontecer (o lenço ir parar às mãos de outra rival). Sabemos que não aconteceu. A estrela de S. Salomão, vulgarmente e com muita frequência pronunciado nas aldeias por “Simselamom”, é utilizada pelo povo contra os maus augúrios (feitiços). A palavra era pronunciada tão frequentemente que até as crianças, em idade escolar, inventaram uma brincadeira que começava no “roubo” dos pregos das ferraduras das rodas dos carros de bois para usá-los, posteriormente, num jogo que consistia em atirá-los ao chão de forma a caírem na vertical, formando pontos que depois de unidos davam origem ao desenho da estrela de “Simselamom”. Ganhava quem desenhasse a estrela mais perfeita com os seus cinco bicos.”²⁰⁹

Se nos alongámos nesta transcrição é porque ela se nos afigura como fundamental para caracterizar o jogo de relações que se estabelecia entre o homem e a mulher e a vertente mística e/ou onírica que se atribuía a este símbolo, associado ao exorcismo, do qual se esperava que afastasse feitiços, maus olhados e invejas, prova inequívoca de que algumas práticas populares são um misto de religiosidade e de paganismo, o que atesta também a sua intemporalidade e a transformação de mitos pagãos em signos do cristianismo. O sentido artístico do

209 *Lenços de Namorados – escritas de Amor*, Vila Verde, Aliança Artesanal, 2002, p. 32.

símbolo sobrepujou o carácter mágico sem, contudo, o destruir. Claramente um misto de sugestão do natural e do simbolismo supersticioso, ligado ao exorcismo.

Foi-nos também possível encontrar nos lenços deste *corpus* representações de outras estrelas, do sol e da lua, estes últimos signos remetendo, respectivamente, para o princípio activo (masculino) e o princípio passivo (feminino).

As **estrelas**, símbolos específicos de guia e protecção dado o esplendor com que luzem nas trevas, reconhecia-se a capacidade de reger ou influenciar a vida humana. Para os cristãos, aquela que se reveste de maior importância é a estrela de cinco pontas – estrela de Belém – que terá guiado os Reis Magos até à gruta em que nasceu Jesus Cristo. Nos “lenços de namorados” serão também representações dos olhos dos apaixonados, da luz com que os afectos os iluminam.

O **sol**, encarado como o centro simbólico ou o coração do cosmos, é fonte de calor, de luz, de energia e de vida. Astro-rei por excelência, além de iluminar e dar calor, representa a vitalidade, a paixão, a coragem e a juventude e, por antítese à escuridão, o conhecimento, o intelecto, a iluminação do espírito. A jovem, ao bordá-lo, idealiza uma vida a dois cheia de luz e de calor, sensações que só o amor vivido em toda a sua dimensão lhe pode proporcionar.

A **lua**, segundo Luc Benoist, “é símbolo de dependência e, pelo seu reaparecimento periódico, de renovação” uma vez que “controla os fenómenos da fertilidade e da vegetação”.²¹⁰ Mas, tendo em consideração algumas quadras, a amplitude e a complexidade inerentes ao seu simbolismo, o luar poderá ser associado à imaginação e fantasia, à luz por oposição à treva, ao momento em que a bordadeira borda o lenço, contemplando a Lua e sonhando com o seu futuro ou, muito simplesmente, ao encontro amoroso que pode ocorrer sob a sua luz:

Lencinho que foste feito
De noite ao Luar
Vai dizer ao meu amor
Que eu sempre o eide amar.

210 Luc Benoist, *Op. cit.*, p. 60.

A confiança no amor eterno pode igualmente manifestar-se através da utilização da **grega**, representação geométrica que encerra um valor ancestral de grande relevo ao traduzir a linha da vida e a própria vida do homem. As almas femininas que a escolhem como adorno dos seus lenços pretendem sugerir a perpetuação da vida e a sua continuidade através dos filhos que o casal há-de gerar.

Numa alusão à protecção transcendente, aparecem representações de **anjos**. Estas formas antropomórficas, luminosas, etéreas e aladas, encerram um simbolismo bastante elaborado na religião cristã. Podem aparecer com funções de mensageiros (anjo da Anunciação) e com funções de guardiões e protectores (anjo da Guarda), qualquer uma destas válida para justificar a sua presença nos lenços, onde o amado chega a ser adorado por essas criaturas celestes:

Se os anjos te adoro
Acho lhe moita razão
Quem me dera ter teus olhos
Dentro do meu coração.

Para terminar a abordagem que temos vindo a fazer sobre o mundo da espiritualidade, deter-nos-emos um pouco sobre um símbolo com múltiplas valências e que tem um papel forçosamente importante, não só pela recorrência com que é utilizado, mas também pelo significado que assume em qualquer imaginário e que se encontra intimamente ligado à poética do amor e das suas leis, das quais é o símbolo-chave. Estamos evidentemente a falar do **coração**.

Órgão nobre, ideal como representante da afectividade, é fonte emblemática de sentimentos e de iluminação espiritual, frequentemente comparado à alma, uma vez que, simbolicamente, era o Sol do corpo, dotando-o de uma força anímica. É também insígnia de verdade, de consciência ou de coragem moral.

O coração, na qualidade de símbolo daquilo que é mais essencial ao ser humano, era a única víscera que os egípcios deixavam no interior da múmia, por o considerarem o centro necessário ao corpo para a eternidade.

É indiscutível a sua importância na mística do amor já que significa centro de iluminação e felicidade. Leite de Vasconcellos assegura que “O coração na Psicologia vulgar é tido por órgão ou sede do

sentimento. Daí vem que até as cantigas populares o personificam.” Mais adiante, acrescenta: “A palavra *coração* pode tomar-se tropologicamente por *amante*.”²¹¹ E não podemos alhear-nos que esta palavra se reveste de uma vasta dimensão metafórica, o que torna extraordinariamente complexa a descodificação, enunciação e interpretação de todas as suas potencialidades simbólicas.

Se atentarmos, por exemplo, nas jóias com que a mulher do Minho tradicionalmente se adorna, verificamos que o coração – de diferentes dimensões, mas sempre em filigrana de ouro – é presença incontornável, assim como o lenço.

Algumas vezes, este é encarado como penhor de afectos e o coração o lugar onde nasce o sentimento:

Aqui tens amor querido
Com toda a satisfação
Uma pequena lenbrãça
Que nace do coração.

Nesta quadra alude-se ao coração como o lugar mais íntimo e mais profundo, órgão áureo, exemplar representante do domínio dos sentimentos, ancestrais e eternos inimigos da razão. Na literatura popular a palavra coração representa um extenso número de variáveis na representação matricial da metáfora, razão que justifica a existência/confluência de um expressivo número de significados diferentes.

Assim, numa outra quadra deste *corpus* aparece referido como um órgão muito sensível, o que não deixa de fazer todo o sentido se pensarmos que nos encontramos no reino dos afectos, da sensibilidade e onde o lenço funcionará como veículo, mensageiro da donzela que se confessa apaixonada, prisioneira do sentimento amoroso:

Vaite lenço venturoso
A um sincível coração
Vai levar afetos meus
A quem é minha prisão.

211 José Leite de Vasconcellos, «O coração na arte e poesia populares», Apêndice de *Excursão Alentejana (Arqueologia e Etnografia)*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1914, pp.16-17.

Se o amor correspondido pode ser encarado como uma prisão, a não correspondência amorosa transforma o coração num local ermo onde, por vezes, nascem também o sofrimento, a mágoa, a dor, expressos através de um lirismo puro, fluente, simples que é também um verdadeiro documento psicológico:

Lenço se fores apraguntas
Quem foi u teu iscrivão
Responde que foi uma pena
Que nase do coração.

Olha que tenho passado
Meu qoração afelito
I tanle o amargorado
Esto por teo respeito.

Mas é também através do coração que a mulher minhota, fazendo valer a sua condição no seio de uma sociedade tradicionalmente patriarcal, manifesta as suas capacidades de resistência, firmeza, segurança, lealdade. A valorização da lealdade, da dedicação e da sinceridade do coração é muito frequente no *corpus* que recolhemos e surge, por exemplo, nas seguintes quadras:

Meu curação lial
Quem mo qizér amár
Merserá gárnde castigo
Quem no cizér falsiar.

Coração por coração
Amor num troques o meu
Olha que o meu coração
Sempre foi lial ó teu.

Há, pois, uma determinada insistência na lealdade feminina, o que, de certa forma, deixa transparecer uma afecção de dúvida em relação ao sentimento masculino, verificando-se mesmo a alusão à punição, ao castigo que merecerão todos quantos quiserem falsear o seu coração. Este verbo é particularmente expressivo pois possui dois sen-

tidos principais: tornar falso e atraiçoar que, na quadra em análise, são quase sinónimos pois ao atraiçoar a amada, o amante está a revelar que nutria por ela um sentimento falso. No entanto, a mulher não revela insegurança ao referir-se ao seu sentimento amoroso e acredita ter a capacidade de o perpetuar para além dos limites cronológicos, até à eternidade, ilusão criada pela grandeza do sentimento:

Estes dois corações juntos
Por circunstância os tomei
Só por morte apartarão
Ainda por morte não sei

Nossos corações unidos
Unidos hom de ser
Separados só por morte
Suceda o que suceder.

Estas duas quadras atestam a feição hiperbólica que caracteriza a expressão de sentimentos pois só o amor dá alento, confere um sentido à existência. É o cordão umbilical que alimenta de vida os enamorados. E a firmeza de sentimentos é encarada de forma tão irredutível que se acredita na sua continuidade para além da vida terrena, o que facilmente se compreende se pensarmos que na iconografia cristã o coração é sinónimo de alma. Se em vida, o coração pulsa dentro do peito, insuflando as almas de uma força anímica, depois da morte perdurará através da elevação, da sublimação da alma, sinónimo de alargamento temporal.

Esta ideia de continuidade está intimamente ligada à vontade de enraizar o amor dentro do coração, sua morada dilecta, porque é lá que o amado está guardado:

No centro deste lencinho
O teu nome está garbado
Dentro em meu coração
O teu rosto retratado.

Esta quadra tem um interesse bastante significativo, ao aludir à ligação profunda que é possível estabelecer entre o coração e a me-

mória, espelho onde podemos ver os ausentes. Se o bordado permite perpetuar o nome do amado, o seu rosto será guardado para sempre no coração, verdadeiro sudário da sua proprietária que, noutras quadras, utiliza o coração (poeticamente metamorfoseado em cofre na linguagem do amor) como símbolo do afecto que oferece, colocando-se incondicionalmente nas mãos do amado a quem nada mais tem para oferecer, abrindo a alma e o coração num tom confessional em quadras/eco de sentimentos vividos com simplicidade:

Aqui tens o meu coração
E a chabe pró abrir
Num tenho mais que te dar
Nem tu mais que me pedir

Ha muito que tu desejas
Possuir meu coração
Faze d'elle o que quizeres
Pois agora o tens na mao.

Outras vezes, a referência ao coração serve para sugerir (exigir?) a assunção de um compromisso. A donzela assume uma atitude desafiadora que nos é sugerida pelo ataque directo, provocatório. O seu objectivo, uma vez que não deixa transparecer qualquer dúvida em relação aos seus desejos e sentimentos, é que o *conversado* reaja, se manifeste, assuma um compromisso:

Toma lá este lencinho
Dentro dum copo de vidro
Resolve o teu coração
O meu esta resolvido.

O pedido de assunção do compromisso, a luta pela prossecução de uma intenção surgem com razoável frequência na sequência de atitudes que suscitam dúvida quanto à eventual correspondência amorosa, embora sejam mais fruto da imaginação do que de uma prática reflexiva, pautada pelo racionalismo. Apesar do inequívoco grau de fingimento que neles podemos detectar, não deixa de se verificar uma

insistência na vontade de manifestar os sentimentos de forma a que o *outro* revele também os seus:

Já te podia ter dado
O meu lial coração
Afitorava que falias
Dele pouca istimação.

Esta quadra parece-nos extraordinariamente representativa da importância atribuída à lealdade, funcionando, simultaneamente, como um repto que é lançado ao amado. O emissor utiliza a expressão popular “futurar” para dar a entender que consegue adivinhar a qualidade e a firmeza dos sentimentos masculinos. O lenço será a forma do oráculo achar a sua voz.

O coração que se oferece deve ser estimado (amado). A donzela socorre-se desta quadra para manifestar a dúvida, embora a utilize também como forma de tentar obter uma reacção. A acusação que quase se subentende nos dois últimos versos é também um exemplo daquilo que poderemos designar como jogos de amor, arma que a mulher maneja com inigualável mestria. Estes hábeis jogos sociais que datam de todos os tempos não excluem a existência de determinados códigos que deverão estar sempre ao alcance e ser do domínio do receptor.

Outras vezes, a dúvida e o ciúme, os labirintos da suspeita e da traição, mais do que sentimentos verdadeiros e reais, serão uma forma de expressar a saudade que emerge em situações de ausência ou de distância física, paralelas à situação de não correspondência, tema por demais abordado em toda a história da literatura. Se recuarmos, por exemplo, até à Idade Média e a uma cantiga de amigo da autoria de Martin Codax – *Ondas do mar de Vigo* – podemos constatar que estes sentimentos são uma constante da psicologia feminina e um tema recorrente em qualquer período literário.

Transcrevemos, a título de exemplo, as duas primeiras estrofes desse cantar trovadoresco em que a donzela interpela as ondas, na expectativa de que estas possam tranquilizar o seu estado de ansiedade:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo!
E ai, Deus, se verrá cedo!

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado!
E ai, Deus, se verrá cedo!²¹²

A bordadeira modela o tempo e o amor à sua vontade. Nos limites do seu horizonte, as leis do universo deixam de ter aplicação, pelo que não deixa de ser curiosa, na quadra que se segue, a utilização da metáfora do relógio como temporizador de uma relação amorosa e onde assume particular importância a noção de tempo psicológico:

Coração, relógio tonto!
Tuas horas sempre são
Desejos das que hão de vir,
Saudades das que lá vão!...

Tudo parece apontar para que as horas sejam, neste caso específico, sinónimo de encontros amorosos, indispensáveis ao namoro e aqui confessados com veemência passional numa espécie de impressionismo poético que representa o estado de alma da apaixonada, nas variadas e incertas oscilações do espírito. O relógio marca a cadência e a frequência destes encontros, enfatizando as saudades que surgem quando a distância afasta, corporalmente, os dois amantes. O namoro representa um tempo em que os dois se devem empenhar na construção sólida da relação amorosa que, depois de assumir um carácter definitivo, terminará com a sacralização da união conseguida através do casamento. Esta mesma ideia encontra paralelo em algumas quadras onde transparece a importância dos lexemas coração e alma:

Assim como neste lenço
Os fios unidos são
Assim se ade unir
O meu e o teu coração

212 Martin Codax, CBN - B 1278.

Assim como neste lenço
Os fios unidos estão
Assim esteja minha alma
Unida ao teu coração

Entre lassos de amizade
Bõmos conprir nãs sorte
Unir nossos corações
Até a hora da morte.

A união (sugerida pela ideia de teia, de trama que remete para o tecido em que o lenço era bordado) que aqui se deseja é plena e absoluta: anímica e corporal.

O desejo de casamento é parte integrante dos objectivos que estas mulheres pretendem alcançar na vida, razão pela qual fazem do lenço o seu sonho lírico. A isto mesmo alude um lenço com um emissor masculino onde não nos parece abusivo adivinhar uma certa ironia na sua tessitura textual:

Não ha rapariga nova
Qui não dezeje cazar
A menina e a primeira
Que assim ouço falar.

Depois do período dedicado ao namoro, à troca de presentes, aos arrufos por coisa nenhuma e às reconciliações através de gestos simples como a oferta de uma flor ou de um retrato, a união religiosa surge como um desenlace natural, assumindo um carácter sagrado, tanto mais que sacraliza o amor, poderosa força gravitacional, sentimento correspondido e já bastante celebrado:

Amor que impera nas almas
Unio nossos corações
Fez nos emfim seus captivos
Arrastamos seus grilhões

Já te dei meu coração
Não sabia se me deras o teu
A troca dos nossos beijos
Isso me esclareceu.

Parece-nos digno de destaque o investimento semântico que se verifica na metáfora dos grilhões como se o amor aparecesse aqui representado como algo penoso. No entanto, ao atentarmos nestes versos, apercebemo-nos que remetem para algo mais valorativo, pois traduzem a exaltação da correspondência amorosa e que os grilhões são arrastados com prazer e felicidade, a mesma sensação que os dois amantes irão experimentar quando, no dia do casamento, trocarem as alianças, símbolo de um compromisso que não pode ser quebrado. Enquanto o desejado dia não chega, celebra-se o amor, trocando juras e beijos:

Se eu te der um beijo
Não é má educação
Só é remédio
Que cura doenças do coração.

E se o beijo é paliativo para algumas “doenças de coração”, outras existem que não podem ser curadas e que têm como designação e expressão o “morrer de amor”, como se o amor cortês ganhasse, deste modo, uma nova vivência. A morte e a vida estarão dependentes do sentimento, da capacidade da bordadeira alcançar o interior de uma segunda pessoa, sem a qual a vida parece não valer a pena. A presença do outro é condição de plenitude; o isolamento forçado, motivo de fundo ressentimento, amargura que se destila na quadra bordada:

Dois corações unidos
Separar não pode ser
Se hão-de viver ausentes
Seria melhor morrer.

Esta quadra denuncia o lado doloroso do amor. A separação (forçada) dos amantes é extraordinariamente penosa, a morte aparece com uma função redentora, catártica. O primeiro verso remete para a

mutualidade, para a reciprocidade que são mediatizadas pelo coração que, uma vez mais, ganha uma nova dimensão simbólica que ultrapassa a sua importância e função fisiológicas. Aqui, ele representa a união de dois seres que vivem uma situação-limite.

A impossibilidade da realização amorosa implica o desejo da morte, conduz à destruição dos amantes. O coração perde o seu sentido metafórico quando se manifesta o desejo de morrer, uma vez que a vida perdeu o seu significado. Sugere-se, assim, que o amor não é capaz de sobreviver à saudade nem à distância que a separação implica. “Longe dos olhos, longe do coração” – diz o povo na sua infinita sabedoria, no seu inegável pragmatismo.

Apesar de o coração chegar onde o corpo não alcança ou permanecer onde os olhos já partiram, o emissor desta quadra, escrita no limiar da dor, assume a vontade de morrer. Na obrigatoriedade da separação física, e como não saberá continuar sozinho, o seu coração pode deixar de bater. Encontramos grande afinidade entre esta quadra – onde se exprimem os recessos da dor mais aguda de um drama íntimo que conduz à perdição – e a prece dirigida ao coração no fado *Estranha forma de vida*, imortalizado na voz de Amália Rodrigues:

Pára, deixa de bater.
Se não sabes aonde vais,
Porque teimas em correr,
Eu não te acompanho mais.

Nestes dois exemplos transparece, portanto, a dor – radicada na impossibilidade de concretizar o amor sentido – que experimentou o sujeito lírico que manifesta o desejo de morrer como única e extrema possibilidade de superar a “coita de amor”. Dor semelhante na agudeza e profundidade terá sentido a alma feminina que bordou o *Lenço do Amor não correspondido* (Anexo III: foto 18). Socorremo-nos, uma vez mais, da história cedida pela *Aliança Artesanal* e onde se narra e esclarece a história deste lenço:

“Este lenço foi bordado por uma jovem que se chamava Maria e que viveu um romance de amor com o Domingos José da Silva. Este amor foi rompido pelo Domingos. A Maria com o desgosto bordou este lenço cravando duas

setas em dois corações, como símbolo de dor profunda e eterna, que se encontram no centro do lenço com o seu nome. Esta senhora morreu passado pouco tempo. Os seus familiares dizem que foi de Amor, pois não se alimentava e acabou por contrair uma doença mortal. É de referir, que Maria ao bordar este lenço já estava tão desmotivada com a vida que bordou o lenço com linhas de “carrinho” vulgarmente utilizadas na costura, para coser.”²¹³

Esta mulher, ao revelar assomos da sua danificada consciência poluída pelo sofrimento, pela dor, reconhece agonicamente que o seu destino é a morte, uma vez que não tem suficiente força interior para conseguir superar a complexidade e o absurdo da sua dor.

É útil uma última observação. Se por definição coração é o órgão muscular que “recebe o sangue e o bombeia por meio dos movimentos ritmados de *sístole* e *diástole*”²¹⁴, não queremos deixar de referir a sua utilização num sem-número de idiomatismos de que destacamos: “coração de manteiga”, “coração de pedra”, “ter o coração na boca”, “coração aos saltos” querendo significar, respectivamente, generosidade, insensibilidade, emotividade excessiva, ansiedade, e que atestam o valor claramente polissémico do lexema, revelando a multiplicidade de sentimentos que se podem transmitir através dele.

Pelas razões apontadas, todas as quadras e símbolos analisados permitem concluir que a disseminação da pluralidade de sentidos de *coração* se configura numa múltipla textualização onde as diferentes isotopias têm um denominador comum: a expressão dos sentimentos contraditórios dessa entidade abstracta chamada Amor.

213 *Lenços de Namorados – escritas de Amor*, Vila Verde, Aliança Artesanal, 2002, p. 84.

214 Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Dicionário da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1980, p. 479.

4.2. O reino animal

Se duas das ideias essenciais em simbolismo são a ideia de ordem e a de ciclo, num grande esforço para conquistar a verdade e o centro espiritual, não é menos verdade que o mundo animal, continuamente representado, está intimamente ligado a estas noções, uma vez que com ele se relacionam o mundo terrestre e o mundo celeste.

Os animais constituíram desde tempos imemoriais o fundamento mais relevante, imediato e intenso do simbolismo. Fonte iconográfica de uma riqueza e variedade inimitáveis, quase infinitas, os animais, por se encontrarem num contacto mais directo com as forças cósmicas ocultas, foram reverenciados pelas culturas primitivas, personificaram a maior parte dos deuses egípcios e exprimiram qualidades espirituais.

Os pássaros, por exemplo, foram considerados mensageiros dos deuses pelo que simbolizaram os estados superiores do ser. O facto de serem criaturas aladas torna-os superiores aos seres terrenos, incapazes de se elevarem acima do plano terrestre. A simbologia dos pássaros atravessa os primórdios dos tempos até ao maravilhoso cristão que os comparou aos anjos.

Nos lenços analisados aparecem as borboletas, os passarinhos e as pombas.

A **borboleta** era, entre os antigos, emblema da alma e da atracção inconsciente pelo luminoso, aparecendo na China com o sentido secundário de alegria e felicidade conjugal. Todos estes sentidos podem convergir para os lenços em que este símbolo aparece bordado sugerindo, em nosso entender, também uma ideia de liberdade e de beleza feminina, intimamente ligada às cores que representam as suas asas, indispensáveis ao voo e à sensação de liberdade que este pode transmitir.

Os **passarinhos**, mais do que representarem aquilo que era um símbolo de espiritualização já entre os egípcios, têm uma outra função primordial: a de mensageiros do amor. Os próprios contos tradicionais contêm inúmeras referências aos pássaros que, personificados, representam os desejos amorosos ou, metamorfoseados, os amantes.

Nos lenços que constituem o nosso *corpus*, podemos observar a bissemia aves do mundo/mundo de amor e onde os pássaros representam os cúmplices mensageiros dos amantes e a sua própria posição

– elevando-se em direcção ao céu – é também ela portadora de um significado de elevação, de sublimação, porquanto traduz uma ideia de liberdade, liberdade essa que estará vedada aos amantes:

Bai carta feliz buando
Nas asas dum passarinho
Cando bires o meu amor
Dále um abraço e um veijinho

Meu amor anda triste
Roubaram as minhas cartas
Bai depressa passarinho
Com o lenço debaixo das asas.

Na impossibilidade do encontro físico, os amantes trocam cartas onde perpetuam juras de amor. E são os passarinhos – atente-se no registo familiar onde o diminutivo sugere pequenez e ternura, simultaneamente – os portadores dessas missivas ou, como pode ver-se na segunda quadra, do lenço que vai assumir-se como substituto das cartas roubadas.

Função idêntica parece ter a **pomba**, embora este símbolo represente, por inerência, um conjunto mais vasto de significados, nomeadamente a castidade e a virtude através da sua cor.

Símbolo das almas e motivo frequente na simbologia de quase todas as culturas, a pomba representa para a religião cristã o Espírito Santo, a terceira pessoa da Santíssima Trindade e é encarada pelo povo como imagem de fidelidade.

Jack Tresidder acrescenta:

“De entre todas as aves individuais mais icónicas, destaca-se a Pomba, cuja importância universal como símbolo da paz deve menos à sua natureza (amiúde briguenta) do que à sua beleza e à influência de alusões bíblicas. A pequena ave branca que voltou para Noé com uma folha de oliveira apanhada após o Dilúvio possuía um encanto irresistível

como imagem de um Deus colérico fazendo as pazes com a Humanidade.”²¹⁵

Atentemos nas quadras onde aparecem referências a esta ave tão emblemática e que pode significar o resto da vida para as almas femininas que encontram nas suas tarefas do dia-a-dia uma maneira de comunicar com o divino, comunicação também conseguida através do desempenho de pequenos nada vividos com uma intensidade passional que ao lenço se destinam e nele hão-de ganhar corpo:

Ha de a nossa
Amizade acabar
Cando esta
Pomba voar

A pomba leva no vico
Dois coraçoes suspendidos
Separados um do outro
Morendo por ser onidos.

Se na primeira quadra, a pomba representa o amor eterno e a crença neste sentimento – a pomba jamais voará por se tratar de uma imagem bordada – na segunda aparece como ideal de sublimação ao transportar no bico os corações (almas) que desejam a união física e que incapazes de se elevarem acima do plano terrestre, recorrem à pomba no sentido de que esta possa voar livremente e os conduza ao empíreo, à exaltação da grandeza do seu amor.

Num plano mais terrestre e mais doméstico deparamos com o cordeiro, os cães, os gatos e os perus, também eles dotados de uma grande carga significativa.

O **cordeiro** era associado ao sol e ao fogo pelas sociedades pastoris da Antiguidade. Com enorme significado na iconografia cristã, é emblema de um vasto número de virtudes: pureza, sacrifício, redenção, inocência, docilidade, humildade e paciência. No lenço em que surge, e tendo em consideração o conteúdo semântico da quadra que o

215 Jack Tresidder, *Op. cit.*, p. 68.

acompanha, o cordeiro remeterá para uma concepção de mansidão, de necessidade de protecção:

A minha estrella mostra
O amor no coração
A laranjeira doceira
O cordeiro mansidao

O **cão**, fiel companheiro do homem, aparece sempre associado às noções de fidelidade, lealdade e vigilância protectora. No caso concreto dos lenços, a sua imagem é bordada para sugerir a fidelidade recíproca que se deseja na relação amorosa. O facto de aparecer referenciado no diminutivo e no plural – cãezinhos – aduz uma ideia de ternura, de carinho e de união dos dois namorados.

Relacionado com este, surge, por vezes, o símbolo do **caçador** como representação metafórica da noção de perseguição da presa e que funciona, na nossa interpretação, como referência a uma actividade a que o namorado se dedicava – a caça – ou como marca temporal de uma acção de carácter sazonal. Um dos lenços em que este símbolo aparece tem, inclusive, um emissor masculino:

Recebe prenda adorada
Com amor e alegria
Que te envia o teu amante
Neste tão lenbrado dia.

E que significado atribuir à representação de um **gato** a subir para uma cadeira, bordado num lenço?

Apesar do seu pequeno tamanho, os felinos revestem-se de forte poder simbólico. Representam a transformação (dilatação da pupila, recolher e exhibir as garras, mudanças repentinas da indolência para a ferocidade), a agilidade – no caso concreto, traduzida pelo facto de evidenciar um movimento ascendente – a cautela, o mistério, a malícia felina. Apesar de estar muitas vezes associados a ritos satânicos e demoníacos, o gato que aparece neste lenço deve ser entendido como uma criatura benigna, um animal doméstico, de estimação, hábito que remonta, pelo menos, a 4000 anos, às tradições egípcias.

Pudemos observar os **perus** num lenço que encerra uma função didáctica e é veículo ímpar de transmissão de regras sociais:

Jorei ao ceu de te amar
Por outro amor não ter
Já fez escritura sagrada
De te amar até morrer

A história deste lenço – *Lenço dos Perus* (Anexo III: foto 4) – (já por nós transcrita no ponto 2.3 do Capítulo II – *A condição feminina*) é bastante curiosa, pois a avó pretende, socorrendo-se dele, lembrar às netas (em contacto, nos Estados Unidos, com uma realidade nos antípodas da que a avó conhece) valores cristalizados num país marcado pelo atraso social, económico e cultural.

Recorrendo à experiência de uma vida inteira, pautada por esses pseudovalores, aos quais espontaneamente adere, insurge-se contra a audácia de atitudes que não reconhece como suas, defende o estereótipo da mulher dócil e subserviente ao marido cujo poder é institucional e tradicionalmente reconhecido.

Explicada a simbologia do lenço pela sua bordadeira que privilegia o *docere* em detrimento do *delectare*, qualquer outra interpretação seria supérflua.

No entanto, não deixa de ser surpreendente, porque inusitada, a escolha dos perus. Ser-nos-ia mais facilmente compreensível a escolha do galo, por exemplo, como se pode depreender da leitura do texto supra citado e que tem como objectivo final lembrar que, na capoeira, quem canta é o galo, isto é, a supremacia do masculino sobre o feminino.

O **galo** é, efectivamente, um símbolo recorrente em toda a região do Minho, ou não fosse um dos símbolos nacionais. Falamos evidentemente do Galo de Barcelos cuja simbologia remete para uma lenda medievá, onde um galo assado se levanta da travessa para cantar, anunciando assim a inocência de um homem injustamente condenado à forca por um crime que não cometera.

Símbolo solar por excelência, ave da manhã, o galo é um emblema de vigilância e de actividade, razão que justifica a frequência com que aparece nos cataventos, verdadeira alegoria de vigilância contra o mal e de ressurreição. Nos lenços poderá funcionar como emblema de

alvorada – o despertar para o mundo dos sentimentos ou o nascimento de um novo amor – e de vigilância, como se a sua função no centro do lenço se assemelhasse à função que lhe era atribuída nos cataventos, indicando a direcção do vento ou dos pontos cardeais, o mesmo será dizer, no domínio dos afectos, a direccionalidade e autenticidade dos sentimentos masculinos: a ironia é manifesta!

Ligado à vaidade feminina aparece o **pavão**, emblema de cintilante firmamento e, por conseguinte, de unidade cósmica. A beleza desta ave seria a causa da doutrina cristã da humildade lhe estabelecer uma relação com os pecados do orgulho e da vaidade, embora possa também aparecer referenciado como sinal de imortalidade e de ressurreição da alma.

No imaginário popular, as penas do pavão, como as penas de outras aves, têm valor de símbolos visíveis e concretos das penas do coração.

Do reino aquático encontramos **golfinhos, peixes, búzios e conchas**, numa clara alusão ao Oceano, num lenço expressamente criado pela *Aliança Artesanal* para concorrer ao Prémio Nacional de Artesanato do IIEFP (Instituto do Emprego e Formação Profissional), no ano em que se realizou em Portugal a EXPO 98 cujo tema aglutinador eram os oceanos. As próprias quadras disso mesmo são um reflexo (Anexo III: foto 6):

Os teus olhos são azuis
Como as ondas do mar
Tão lindo é o oceano
Mais lindo é o teu olhar

Quando vejo um golfinho
Lembro-me do oceano
Ficas-te no pensamento
Quando birá outro ano.

Ao mundo aquático pertencem também os **cisnes**. Estas aves aparecem bordadas sempre em número par, pelo que pensamos representarem os dois namorados, a união que se estabelece entre eles e também a ideia de uma certa graciosidade.

Considerado por muitos autores como uma imagem da nudez feminina, de brancura imaculada, é também possível interpretá-lo como a realização suprema de um desejo, uma vez que o seu canto pode ser encarado como um símbolo do prazer que morre em si mesmo.

Na simbologia do amor acreditamos que enuncie uma paixão consumada ou o medo de perder o amor, razão por que aparece sempre um par de cisnes. Nele podemos adivinhar a ideia de uma certa vaidade.

Acrescentaremos, para concluir, que, em última análise, todas estas valências poderão ser significantes e, no seu conjunto, assegurar, ainda que em níveis diferentes, a carga simbólica destas aves.

4.3. O reino vegetal

Desde sempre as plantas foram encaradas como fonte de alimento, de benignidade divina, como marcas do ciclo da vida conferidas pela sua característica sazonal. Nos contos populares, por exemplo, surgem imensas imagens ligadas à floresta, lugar de mistérios e de perigos que era preciso enfrentar num ritual iniciático (significando a passagem de um estágio de conhecimento a outro), até descobrir a saída, momento em que, ultrapassadas as provações, o indivíduo estava apto a enfrentar todos os desafios, isto é, atingia a idade adulta. Neste momento, a função didáctica dos contos perdia a sua eficácia.

Metáfora extraordinariamente importante é a do Éden, o jardim que se tornou o paradigma do Paraíso, do “jardim das delícias” cujo acesso, negado aos ímpios, estava reservado aos ímpecos, motivo que justifica a expulsão de Adão e Eva, punição para a desobediência que está na origem do pecado original.

Encarada neste contexto, a árvore simboliza – como todo o axial – a comunicação da terra com o céu. Nos lenços por nós analisados encontramos representações lúdico-telúricas de três espécies de árvores: o pinheiro, o cipreste e a palmeira que fazem da natureza cúmplice, signo e significado.

O **pinheiro**, o mais importante de todos os arbustos perenes resinosos, representa a imortalidade e a longevidade e as suas pinhas, a fecundidade. Quando representado aos pares, traduz a fidelidade

conjugal. Símbolo de verticalidade aparece bordado em lenços cujas quadras propõem uma leitura isotópica fundamental: a fidelidade.

A firmesa e lialdade
Tu encontraras aqui
Eu no ceu amo a Deus
E na terra so a ti.

Arbusto perene mais emblemático, o **cipreste**, árvore consagrada pelos gregos à sua divindade infernal, é um símbolo ocidental de morte e de luto, razão pela qual se encontra mais frequentemente junto de igrejas e de cemitérios:

A dois amantes leais
Grande amizade os prendeu
Desditosos neste mundo
Um és tu outro sou eu.

Nesta quadra perfila-se já a ideia de que o amor não exclui de modo algum o sofrimento e o cipreste denota a alusão a um amor impossível, causa de dor e amargura.

A **palmeira** africana – símbolo solar e de fonte de alimento – surge num lenço em que se celebra a vida e o amor – Lenço S. Tomé (Anexo III: foto 14). A presença das quatro palmeiras que, a uma primeira leitura, pode parecer inusitada e exótica, justifica-se pelo facto de representarem os filhos nascidos em S. Tomé (S. Tomé e Príncipe, ex-colónia do império ultramarino português) enquanto ao seu lado uma árvore europeia representa uma filha nascida em Vila Verde, simbologia que nos foi explicada pela própria bordadeira.

Sem que seja possível identificar a espécie a que pertencem, podemos encontrar representações de vários **ramos** que adquirem o simbolismo das árvores de onde eram cortados. Regra geral, são emblemas triunfais (de palmeira ou oliveira), de celebração (de visco). Os ramos de oliveira são particularmente importantes para a religião cristã e dão mesmo o nome ao domingo imediatamente anterior ao Dia de Páscoa em que são benzidos, na eucaristia – o Domingo de Ramos.

Dando continuidade a esta ideia de celebração, surgem outros símbolos com uma carga densamente positiva, como reflexo da psi-

colgia feminina. Referimo-nos às flores e ao encanto que sempre representaram para a mulher estes símbolos atemporais de beleza, juventude, delicadeza, Primavera e, na sua essência, do ciclo da vida: nascimento, vida, morte e renascimento.

Ao nível do simbolismo, a **rosa** é, na opinião de Juan Eduardo Cirlot, “essencialmente um símbolo de finalidade, de êxito absoluto e de perfeição.”²¹⁶ Na iconografia cristã, a rosa simboliza o Santo Graal, ele próprio símbolo do coração de Cristo.

Flor dos amantes por excelência, do amor sagrado, romântico e sensual, pode sugerir o jardim de Eros ou a própria mulher amada pela beleza e delicadeza das suas pétalas, embora a sabedoria popular lembre os seus espinhos como entraves à perfeição suprema. A sua cor é também portadora de significado, mas essa questão será abordada posteriormente, no item dedicado às cores. Referiremos apenas, de forma sintética, que o vermelho significa desejo, paixão, amor; o amarelo, ciúme e o branco, inocência, pureza, virgindade, razão pela qual a Virgem Maria é descrita como a Rosa dos Céus: Rosa Mística é uma das mais formosas invocações da Virgem, da Regina Virginum, na *Ladainha de Nossa Senhora*.

A rosa é o melhor madrigal à beleza feminina, traduzindo a delicadeza sensual e a frescura (juventude) da mulher que, revelando uma certa vaidade e uma auto-estima intocável, confirmadas pela ironia subtil com que se dirige ao namorado que a abandonou, se ri do seu engano:

Porque te foste cuidaste
Que eu ia a meter-m’á freira
Mas sou fresca cumo as rosas
E há muito mais quem me queira.

Nesta quadra, o emissor manifesta, pois, orgulho, um aguçado sentimento de dignidade pessoal, lucidez de espírito e a capacidade de crítica que lhe permitem ver em verdade o mundo que o rodeia. E porque reconhece o seu valor, fala de si, exhibe-se, reabilita Narciso.

Outras vezes, a mesma flor está ao serviço do elogio do amado e do reconhecimento do valor do sentimento que une os dois amantes, mais valioso que qualquer outra coisa no mundo, pese embora o seu carácter hiperbólico:

216 Juan Eduardo Cirlot, *Op. cit.*, p. 320.

Nem a rosa da roseira
Nem outra qualquer flor
Nem a primavera inteira
Valem mais que o teu amor.

E quando a dúvida se instala no peito da mulher, a rosa ganha um novo significado e passa a designar o amado guardado no peito (a junção anímica) ao qual não deixa, todavia, de ser imposta uma condição para a reciprocidade amorosa:

A rosa do meu peito
A flor do meu jardim
Deicha de amar a quem amas
Se me queres amar a mim.

Curiosa e paradoxalmente, no lenço designado por *Lenço das Rosas* (Anexo III: foto 19) estas servem de ornamento a uma quadra carregada de melancolia e onde a mulher manifesta o seu sofrimento por não poder alcançar os braços do seu bem-amado:

Neste lenco deposito
As lagrimas que por ti choro
Ja que não posso lograr
Os bracos do bem que adoro.

Sentimento contrário expressa uma quadra cujo emissor masculino recorre à simbologia da rosa para exaltar a beleza da amada e pedir manifestações de carinho:

Menina se tu es roza
Não me firas com os espinhos
Antes me prende e me mata
Com os teus doces carinhos.

Também o **cravo**, flor emblemática do imaginário português, pode assumir esta função de traduzir sentimentos, de transmitir mensagens ao namorado:

O cravo depois de sêco
Senefica amôr perdido
Ainda creira não posso
Tirar de ti o sentido.

A alusão à efemeridade da relação amorosa consegue-se através do recurso a uma simples flor. Se a paixão não for alimentada morrerá, à semelhança da natureza efémera do cravo que a representa. Podemos estabelecer aqui uma relação com as prendas que os namorados costumavam trocar, nomeadamente flores, sendo o cravo tido como o elemento masculino por oposição à rosa, nitidamente remetendo para o elemento feminino. Existe, aliás, uma quadra em que se verifica a referência conjunta a estas duas flores e que serve para defender a complementaridade das diferenças, dos opostos, como se um e outro fossem anverso e reverso de uma mesma realidade:

A roseira tem espinhos
O craveiro não os tem
Apesar de tão diferentes
No jardim dão-se tão bem.

Surtem também como símbolos dignos de relevo a hera, a silva e o trevo de quatro folhas.

A **hera**, outrora atributo de Baco, foi utilizada para a coroa dos poetas gregos, por exprimir vivacidade e persistência, como planta trepadora e sempre verde.

A hera é, também, em nosso entender e pela análise que pudemos fazer do lenço, um símbolo de amor leal e o facto de os namorados terem o costume de escreverem datas, nomes, frases e até versos nas suas folhas, confere-lhe significação amorosa:

Quem me dera ser era
Pela parede do teu quarto
Subia para te ver
Quando estivesses a dormir

Esta nossa opinião fundamenta-se também no grafismo – formalmente próximo da grega, espiral com um sentido de ciclo infinito

—que a hera apresenta no lenço: contornando-o como se de uma linha infinita se tratasse, permite-nos constatar que a bordadeira considera o seu amor infinito, circular, sempre a crescer, à semelhança da hera a trepar por uma parede, ganhando raízes profundas. Há, inclusive, um rifeiro de namorados que afirma : “Quem pela hera passou e um raminho (ou uma folha) não cortou, do seu amor não se lembrou.”

A **silva** significará prisão amorosa, uma forma de exteriorizar o desejo de amor eterno e de fidelidade, embora possa sugerir protecção e também aludir às dificuldades que podem surgir ao longo de um relacionamento (os arrufos de namorados, o ciúme, as pequenas desavenças) e que podem ferir aqueles que comungam do romance. No entanto, e como diz o povo, “no meio das silvas nascem as rosas”.

E como as próprias plantas estão condicionadas à experiência amorosa, quer na sua forma, quer no seu objecto, a silva é também pretexto para o namorado declarar a vontade de se “prender” à menina, numa clara alusão à relação amorosa vivida em todas as suas vertentes:

A silva com seu areo
No caminho prende a roupa
Puem me prendera a menina
Que a bontrde não e pouca.

Esta mesma ideia de prisão é defendida por Luís Chaves que aponta ainda uma outra interpretação:

“A silva prende os vestidos à beira dos valados, arranha quem se lhe aventure: havia de significar alguma coisa no porte espiritual da mulher, para metafóricamente representar prisão amorosa, a dela aos seus amores, a dos outros, que se enleassem nela. Por semelhança, alcançou assim dotes mágicos, e devemos reuni-los aos outros, que a protecção do corpo e do espírito exigiu dos trajes e lhes confiou.”²¹⁷

217 Luís Chaves, *Op. cit.*, p. 181.

O **trevo de quatro folhas** é, por sua vez, um símbolo de sorte, de felicidade aureolada de castidade, e dá nome a um lenço onde podemos encontrar esta quadra (Anexo III: foto 20):

Amor tu es a estrela
Que a de guiar o meu sêr
Pois sem ti meu querido anjo
Eme impossivel viver.

Inclinamo-nos para aceitar a hipótese de que o trevo de quatro folhas – muito mais raro que a planta da mesma espécie que tem apenas três folhas – a que o povo atribui qualidades relacionadas com a sorte, com o Fado, assume a função de um talismã, um amuleto que, de algum modo, possa importar um sentido positivo à sina dos namorados. A forma dos folículos é de coração, o que aumenta a virtude da folha e adensa a sua carga simbólica.

A ideia de celebração e de virtude existe também nas **espigas de milho** (representando o “pão nosso de cada dia”) que aparecem num lenço bordado a pedido de uma cliente da *Aliança Artesanal* que através deste pretende celebrar o nascimento de um filho (Anexo III: foto 9).

Abordemos, finalmente, o significado dos **cachos de uvas**.

A videira, durante muito tempo considerada uma planta messiânica, constitui um dos mais antigos símbolos da fecundidade e está intimamente relacionada com o maravilhoso cristão: após o Dilúvio bíblico, a vinha foi a primeira planta que Noé cultivou; no *Livro do Êxodo*, o primeiro sinal a anunciar que os Israelitas tinham alcançado a Terra Prometida foi precisamente um cacho de uvas, manifestação da generosidade divina. Ainda hoje, o vinho, com o duplo significado de sacrifício e de fecundidade, assume particular importância nos rituais litúrgicos da Igreja cristã, nomeadamente na Eucaristia onde se reveste de uma forte carga emblemática, pois é matéria de transmutação, é o sangue de Cristo.

Não é, portanto, de excluir a hipótese de que os cachos de uvas bordados se encontrem envolvidos numa ideia de transcendência, aludindo à missa de um casamento entre os dois apaixonados, simbolizando a juventude e a vida eterna, para além de fazer referência a uma das actividades agrícolas mais tradicionais no Minho: o cultivo da vinha.

As vindimas funcionam, inclusivamente, como ponto de encontro, de hospitalidade e sociabilidade, de festa que se prolonga desde a colheita até ao lagar, num ritual com ecos profanos em que se celebra também a abundância do Outono e se manifesta uma inspiração gene-síaca a que se junta o delírio sensual das invocações báquicas.

Com o vinho podemos ainda equacionar uma leitura de alegria, de libertação do espírito. O seu consumo, quando não é moderado, pode transformar a inibição em exuberância (*in vino veritas*), levar os namorados mais retraídos e introvertidos a vencer a timidez e a declarar-se às jovens, naturalmente mais afoitas e extrovertidas:

O lenço que tu me deste
Enchi-o de uvas na vinha
Comi-as fiquei tonta
Não sei o que o lenço tinha.

4.4. A arquitectura e os artefactos

O mundo da arquitectura e dos artefactos é densamente metafórico já que o simbolismo rapidamente se fixa nas construções e objectos produzidos pelo homem, muitas vezes através da própria forma que esses apresentam.

O próprio traje deve ser encarado como uma verdadeira obra de arquitectura, escultura, pintura. Aliás, o vestuário sempre esteve ligado a uma origem mágica, como forma de proteger o homem de espíritos malignos, como uma barreira que se interpõe entre o corpo e as agressões externas.

Não é, pois, de estranhar que os *lenços dos namorados*, parte integrante do traje minhoto, apresentem inúmeros exemplos dessas representações alegóricas.

A **torre**, por exemplo, corresponde a uma necessidade de protecção providencial e bordada em cada uma das extremidades do lenço parece querer significar uma ideia de vigia e de protecção, de castidade bem defendida. Pela sua posição, pode representar o objectivo de uma busca espiritual, a vontade de elevação do terreno ao etéreo, da solidão ao mundo dos afectos partilhados.

Exceptua-se a torre que aparece bordada no lenço comemorativo do “Porto 2001: Capital Europeia da Cultura” (Anexo III: foto 7) na medida em que representa o *ex-libris* da cidade – a Torre dos Clérigos.

A ideia de sublimidade transparece na **igreja**, inequívoca prova da grande religiosidade do povo e do desejo de uma união sacramentada na morada divina, dotando o símbolo de grande espiritualidade uma vez que representa o templo mais importante da iconografia cristã e o local onde se dá a plena consumação da ligação amorosa, por isso indissolúvel.

As **alminhas** (pequenos e singelos monumentos de piedade religiosa, erguidos em montes e vales, nos povoados, na berma dos caminhos, que solicitam a quem passa “Padre-Nossos”, “Avé-Marias” e a caridade de uma esmola para auxílio da salvação das almas que penam no Purgatório) aludem ao sofrimento, mas podem também aceder a uma outra significação: a piedade, a virtude e o sentimento profundamente religioso de orar ou esmolar para sufragar as almas que expiam os seus pecados. Não há amado que não tenha experimentado a dor do abandono, da não correspondência, não há amante que não se reveja nessa sensação de desamparo a carecer de redenção.

Por seu lado, os **campanários** evidenciam a necessidade de protecção providencial e sublinham a atenção e o olhar arguto com que se vigiam os namorados.

A **cruz** – que retomamos após uma abordagem no primeiro item – é um dos símbolos mais fecundos e plurissignificativos, representando, em todas as tradições, o Homem universal. Alguns autores propendem para a tese de que poderá representar uma vida marcada pela angústia, pelo sofrimento – viver a não correspondência amorosa ou a impossibilidade de concretização do amor apenas seria comparável ao sofrimento causado pela crucificação. Em nossa opinião, ao ser utilizada como adorno nos lenços, expressa um nó mágico (união dos namorados), caracterizado por uma energia estimuladora, eivada num local sagrado (igreja) onde a união será abençoada uma vez que a cruz é o emblema da fé cristã.

Na ourivesaria popular, as cruzes que pendem no peito da mulher são também uma afirmação mais ou menos consciente dessa mesma fé. A cruz peitoral dos bispos é símbolo de dignidade cristã e de afirmação de fé.

Apesar de termos já analisado o simbolismo dos cachos de uvas no item anterior, atentaremos agora, pela sua importância, em alguns

artefactos ligados à vindima: os **cestos**, o **pipó**, o **jarro**, a **cantarinha** e a **escada**.

Se os três primeiros estão estreitamente relacionados com o rito das vindimas desde a colheita das uvas até ao armazenamento do vinho e à sua prova ou consumo, respectivamente, a cantarinha é pretexto para início do namoro:

Quis surpreender-te
A cantarinha muito ajudou
Pedi-te namoro e noibado
E outras supresas rebelou

O lenço que tu me deste
Enchi-o de uvas na vinha
Comi-as fiquei tonta
Não sei o que o lenço tinha.

A escada, pela multiplicidade de interpretações, merece um olhar mais detalhado. Verdadeiro símbolo axial, é lugar de encontro entre o plano terreno e o celestial, sugerindo transcendência, eternidade, ascensão espiritual. Através da sua utilização, a rapariga pode querer aludir aos diferentes estádios (degraus) que o rapaz terá de experienciar até alcançar o amor ou, muito simplesmente, referir uma utilização mais pragmática: objecto indispensável para subir às ramadas para a colheita das uvas, na vindima.

Já os **vasos**, raramente representados isoladamente, remetem para o deleite primaveril. Cheios de flores, de segurelha (nome de várias plantas labiadas) ou de manjerico (com um forte aroma característico), podem funcionar como pretexto para conversas entre os apaixonados nas noites de Estio, para perfumar a rua onde habita a jovem, para embelezar o cenário onde decorre o namoro: a moça à janela da sua habitação, o pretendente na rua, fazendo a corte a preceito:

Pus estas flores à janella
Sigurelhas em 2 molhos
Quero do meio avistar
A perdição dos meus olhos

Tenho na minha janela
O que tu não tens na tua
Vasinhos de mangerico
Que perfumam toda a rua.

Marcas epocais de grande relevo são a referência ao colonialismo português e à emigração, – que tivemos oportunidade de abordar no Capítulo II – aqui simbolizados pela **canoas**, representando o amor feliz vivido em África pela bordadeira e sua família, (Anexo III: foto 14) e pelo **vapor**, utilizado no *Lenço das Quadras* (Anexo III: foto 21) com um sentido de veículo que permite a travessia do Oceano e a ligação da Europa à América do Sul, destino dilecto daqueles que buscavam fortuna em terras estrangeiras:

Meu Manel bai pró Brasil
Eu tamen bou no Bapor
Gardada no coração
Daquele qué meu amor

Assim, o vapor levará o Manel para o Brasil, afastando-o da sua amada que, confiante na solidez e perenidade do sentimento que os une, afirma que o acompanhará na sua viagem, “guardada no coração”, isto é, perante o imperioso afastamento físico, o amor continuará a existir nas pregas do órgão vital. A saudade poderá ser mitigada pelo recurso à escrita, pelo que a **carta** assume uma dimensão simbólica.

Veículo ímpar de comunicação entre os apaixonados, a carta aparecerá referida em várias quadras, bordada em diferentes lenços, muitas vezes associada às aves (*cf.* O mundo animal e a referência aos passarinhos) numa alusão indiscutível aos recursos através dos quais podiam alimentar o amor.

Outro símbolo com ele relacionado é a **flecha** vulgarmente escolhida para representar, na mitologia pagã, a acção de Cupido, exemplo em que o simbolismo acrescenta um novo valor a um objecto, sem que isso implique a perda do seu valor próprio.

Podemos entender a flecha, cuja representação remonta à pré-história, como portadora de um simbolismo polivalente, pois é simultaneamente geradora, purificadora e destruidora.

Para conseguirmos captar-lhe a coerência dentro da sua variedade, tomemos como exemplo o *Lenço do Amor não correspondido* cuja história já transcrevemos (Anexo III: foto 18), onde aparece a sugerir penetração pela morte causada pela impossibilidade da relação amorosa a qual conduz à angústia e dor, ao desejo de fenecer. Este lenço, em vez de ter sido confeccionado para ser exibido no traje domingueiro, foi feito para ser guardado como objecto íntimo e pessoal, quase como uma mortalha. Os movimentos da agulha, ao invés de terem feito pulsar os sonhos desta mulher, permitiram-lhe bordar o seu *requiem*.

Existe, sem dúvida, mais do que uma leitura possível para este símbolo, mas, seja como for, o que aqui está em causa e nos parece digno de realce é justamente a ideia de que existe, na relação amorosa, uma relação profunda entre amor e dor.

Também a **chave** assume, na linguagem do amor, um papel de destaque. Regra geral representada em conjunto com uma pomba ou um pássaro, esta junção de símbolos poderá significar que o espírito abre as portas do céu, isto é, o amor permite a transcendência, a ascensão a um estádio supra-humano :

Bati-te á porta dos olhos
Pedi-te a chave do peito
E antao abriste-me o ceu
Dando-me um amor perfeito

Dês-te um dia a chabe
Eu não disse que não
Ela representava
A chabe do teu coração.

Pela análise destas quadras podemos concluir que a chave representa uma obra a realizar – a conquista do amor – e também o meio para a sua execução. A jovem acredita piamente no seu namorado, confiando-lhe aquilo que tem de mais precioso: o coração e a chave que lhe dará acesso ao seu mais íntimo e profundo sentimento.

Esta metáfora dos sentimentos é explicada por Luís Chaves:

“Uma chave de ouro abre tôdas as portas”, diz o rifão. A chave é o símbolo da segurança, da fidelidade, da lealdade. Abre tudo, e, se é de ouro, o “rei dos metais”, o prestígio do símbolo ainda cresce (valor simbólico + valor mágico do metal + valor estimativo do ouro). O sentido pejorativo do rifão ainda reforça todo o seu alcance: é preciso que o interesse e a cobiça vençam, para que a chave abra o que não devia abrir nunca.

O coração, símbolo do amor, anda fechado no peito e no segrêdo da alma. É preciso ao apaixonado abri-lo. Se tudo se abre com a chave, também com a chave há-de abrir-se o coração.”²¹⁸

De resto, a chave como possibilidade de concretização amorosa, surge-nos, com alguma frequência, ao longo do nosso estudo.

Finalmente, apreciaremos a **coroa**, o **pedestal** e o **escudo nacional**. A primeira, com origem nas grinaldas com que os poderosos adornavam a sua frente, é tradicionalmente um símbolo de autoridade, poder, realza. No entanto, nos lenços que constituem objecto do nosso estudo, mais do que uma auréola ou signo visível de um êxito, aparece ligada à idealização do ser amado, à sua “coroação”, consagrando-o como eleito do coração da jovem enamorada.

Idêntico valor atribuímos ao pedestal por se nos afigurar como a materialização da superioridade que se reconhece ao amante, razão em que se baseia a devoção, a veneração que se lhe prestam.

Já o uso do brasão heráldico parece remeter para um sentimento de patriotismo, de fidelidade e defesa dos valores intrinsecamente nacionais, também presentes na **cruz de Cristo**, sem dúvidas um dos símbolos expoenciais da nossa identidade.

Se pensarmos que alguns destes lenços eram ofertados quando o homem ia cumprir o serviço militar, defender a pátria em guerras às quais era alheio, ou emigrar em busca de um sonho de enriquecimento que lhe permitisse, no regresso, a constituição de uma família e de um lar, então o escudo nacional manifesta-se como marca patriótica, orgulho de ser português.

218 Luís Chaves, *Op. cit.*, p. 55.

Escudos das cinco quinas,
Cinco chagas de paixão...
Até parece que teem
A forma dum coração.

Sabendo-se que as cinco quinas do escudo nacional simbolizam os cinco reis mouros que D. Afonso Henriques venceu na Batalha de Ourique e que os pontos dentro destas representam as cinco chagas de Cristo, podemos descobrir nesta quadra uma referência ao sofrimento amoroso que, vivido e extremado pela dor, provoca chagas, feridas no coração daqueles que amam.

Tudo converge, portanto, para a representação do amor, das suas leis e urdiduras que ora proporcionam o deleite e gozo dos sentidos, ora são sinónimo de amargura, dor e sofrimento.

Só em meio desta festa permanente de alegria ou de raiva, de pavor ou de esperança, por igual clamados e mimados, é possível renunciar ao orgulho da confissão no seu total despojamento, numa tentativa pura e vitoriosa que se alicerça na vontade de conquistar cada instante da nossa existência à morte futura.

4.5. As cores

Universalmente (re)conhecido, o simbolismo da cor tem uma imputação astrológica e é utilizado em quase todas as religiões e artes que apresentam a divisão entre cores quentes (vermelho, laranja e amarelo) e cores frias (azul, anil, violeta), situando-se o verde no seu meio.

Certo é que no espectro cromático cada matiz tem uma expressão inerente pelo que é enorme e inumerável o uso emblemático das cores. Assim, no nosso trabalho, tentaremos sintetizar as que se nos afiguram como mais recorrentes e como eventuais portadoras de significado nos lenços. De referir que, até aos anos 30, as cores mais utilizadas foram o vermelho e o preto, dada a escassez de linhas de outras cores que só depois desta data começaram a ser comercializadas e utilizadas com carácter regular.

Reiteramos a nossa convicção de que, na maior parte dos casos, o sistema cromático se afasta de todas as interpretações e especulações

que podem prolongar-se indefinidamente. Se exceptuarmos casos particulares de utilização expressiva do preto e do vermelho – as cores originais dos lenços bordados a ponto de cruz – todas as outras serão utilizadas de acordo com o gosto e a sensibilidade da bordadeira. Mais do que equivalerem a fenómenos emotivos, as cores poderão representar um mundo mais positivo que se opõe ao cinzento dos dias, não pretendendo deles ser cópia servil.

Perante a riqueza cromática dos lenços que desde cedo nos fascinou, esboçaremos uma análise do seu valor simbólico.

Começamos pelo **branco**, cor emblemática da pureza, castidade e verdade. Cor da iniciação, é utilizada nos rituais mais relevantes para os cristãos: no baptizado, na comunhão, no casamento. Cor fortemente conotada com um sentido positivo, está associada a duas realidades universalmente reconhecidas: a pomba branca e o lírio branco, representando, respectivamente, a paz e a castidade. Se a utilização de linha desta cor não é muito frequente, o mesmo não se aplica ao tecido utilizado que não conhece outro tom:

E tam certo eu amarte
Como o lenco branco ser
So deicharei de te amar
Quando o lenco a cor perder.

Por oposição, temos o **preto**, tradicionalmente conotado com a treva, a noite, a ignorância, razão que justifica a denominação da Idade Média enquanto “idade das trevas”. Vulgarmente reconhecida como ligada às forças negativas, aos eventos funestos, é cor de dor, de morte. Enquanto manifestação de luto, dramatiza e enfatiza a perda e a ausência. Pode também representar a não correspondência amorosa:

Eu ceguei por me não veres
(Namorados, pensae nisto.)
- Não ha cegueira mais negra
Do que vêr e não sêr visto...

O **azul** será alusão a céu, a vida espiritual, fé, tranquilidade, fidelidade. O manto da Virgem e os de alguns santos têm esta cor que está associada a uma ideia de transcendência, divindade. E se é muito

comum fazer-se corresponder esta cor ao mar, no caso concreto não o podemos fazer pois a região de onde é originária grande parte dos lenços situa-se no interior. Muitas das bordadeiras raramente terão visto o mar, outras nunca o alcançaram com seus olhos.

O **amarelo**, utilizado para bordar flores, estrelas e a estrela solar, pelo seu brilho e garridice, eterniza o símbolo do sol e da intuição, embora o povo a associe amiúde à traição, ao adultério, à infidelidade. A propósito desta cor, socorremo-nos das palavras de Jack Tresidder:

“O amarelo era uma optimista cor nupcial de juventude, virgindade, felicidade e fertilidade. Contudo, no teatro chinês, a caracterização amarela era o código de traição. A ligação simbólica entre esta cor e a deslealdade parece estar muito difundida e pode ajudar a explicar a razão pela qual os Judeus (pela sua suposta “traição” de Cristo) tinham de usar o amarelo na Europa medieval, assim como cruces amarelas no tempo do Nazismo. As ligações entre a pele amarela e o medo ou a doença explicam a analogia do amarelo com a cor da cobardia e da quarentena.”²¹⁹

O sangue, o fogo, a paixão avassaladora e a ideia da própria morte estão ligados ao **vermelho**. Mas esta cor pode também representar sentimentos nobres como a caridade e o amor, ou remeter para a sublimação, num plano espiritual, para sentidos vivos e ardentes, num plano carnal – a força vital do Eros. Os corações e as rosas aparecem frequentemente bordados nesta cor.

O **verde** encerra actualmente uma carga fortemente simbólica enquanto emblema de ecologia. A sua escolha prende-se com o facto de representar as plantas terrestres, a fertilidade dos campos, a renovação da Primavera e, num domínio mais metafórico, a juventude e a frescura. Curiosamente, a sua cor está também associada à lividez da morte. Nos lenços, aparece como símbolo da vegetação e do viço dos amantes enquanto é, simultaneamente, a cor através da qual se expressa a esperança.

A Primavera sugere o despertar para a sensualidade, para a regeneração e celebração do amor, por contraste com a estação escura do

219 Jack Tresidder, *Op. cit.*, p. 159.

Inverno que a antecede, numa clara alusão à continuidade cíclica da natureza e da vida humana:

O Inverno triste choivozo
Outono esqoro e sumdri
Gracas a Deus vou bidendo
Da Primavera ao Estio.

O fogo, as chamas (que alimentam e inflamam os corações dos apaixonados) são expressos através do **laranja** que contém igualmente elementos com os quais é possível estabelecer uma conexão com os sentimentos de orgulho e de ambição embora, contrastivamente, seja também a cor da temperança e da razão. Ao longo do nosso estudo, encontramos-lo especialmente em flores.

O **castanho** está intimamente ligado à terra, símbolo de fecundidade, sustento e protecção. É à terra que a semente é lançada para germinar, cumprindo-se a vida nos gestos daqueles que se dedicam à lavoura. Esta relação estreita não é surpreendente por ser a agricultura uma das actividades mais exercidas no Minho cujas gentes revelam um grande sentimento telúrico em que não é difícil encontrar reminiscências do mito de Anteu.

O **rosa**, que encontramos sobretudo na representação de flores, é a cor do elemento feminino por excelência, por antítese ao azul, tradicionalmente uma cor masculina. Sugere a cor da carne, da sensualidade, dos afectos o que justifica o facto de uma ideia de delicadeza e simultaneamente de volúpia lhe ser frequentemente associada.

Para terminarmos a abordagem que temos vindo a fazer sobre as cores, deter-nos-emos um pouco no **violeta**, utilizado para expressar a nostalgia e a saudade que a ausência do amado provoca nas almas femininas. Símbolo densamente marcado pela espiritualidade e por uma ideia de transição (da vida para a morte) é a cor que representa a Paixão de Cristo e os mártires. E quantas vezes a não comparência do namorado a um encontro, uma palavra mais amarga ou a demora na resposta a uma carta não representou para a mulher um verdadeiro calvário, um suplício?

4.6. Uma síntese em forma de conclusão

É extraordinariamente difícil combater o cepticismo, a indiferença com que são encarados os estudos simbólicos, pois sempre se duvidará da sua veracidade, da sua licitude, apesar de se verificar, universalmente, uma grande similitude de costumes, de expressões de folclore, lendas e superstições. Apesar dessa atitude, foi-nos possível constatar que ao entrarmos no mundo simbólico deparamos com um universo plural onde se cristalizam fenómenos espirituais fundados no inconsciente colectivo.

Se é verdade que o avanço tecnológico e científico constituem um perigo para a simbologia que é constantemente ameaçada e despojada da sua força imaginativa, acreditamos que há também um renovar constante, pois os símbolos constituem um halo dúctil e místico, uma forma de conferir significado à vida humana. O símbolo continuará a acompanhar o homem na longa cruzada da evolução da espécie e, se algum for inevitavelmente esquecido ou adulterado, surgirão outros, representações metafóricas de ideias, conceitos, sentimentos, características inatas do ser humano.

Encarámos, portanto, o símbolo como uma metáfora com um valor representativo que ultrapassa a substituição ornamental da realidade e onde o mistério aparece como componente quase contínua e reconhecemos que uma das ideias fundamentais na simbologia é a ideia de ordem; outra a de ciclo, num grande esforço para conquistar a verdade e o centro espiritual.

Os símbolos compilados apresentam a manifestação do imaginário popular e são a prova cabal de que a linguagem simbólica é prenhe de significado – e, por vezes, mais inesperada que a verbal – aliado a um imenso valor cultural que se estende ao longo dos vários períodos da história do Homem. É também manifestação inequívoca de que a arte popular constitui uma fonte inesgotável de símbolos que manifestam o sagrado e o profano no desenho bordado do amor e não são mais do que formas que o homem encontrou para gerir os Grandes Abstractos.

Também teremos de imaginar o que não está escrito (ou bordado), se isso nos for imprescindível, embora consideremos que o *corpus* deste trabalho contempla material de sobra para uma imaginação ful-

gurante, gratificante, testemunhos e chave inestimável para compreendermos as particularidades da alma lusitana, das suas idiossincrasias, do seu carácter.

Se o universo inteiro é uma metáfora, simples postulado da incomensurabilidade das ânsias espirituais de cada ser humano em que se valoriza o onírico – o sonho será a única condição de vida, mesmo que de sinal negativo – a simbologia do imaginário que perpassa os “lenços de namorados” será uma maneira de precaver a tradição contra a erosão do tempo e o amor deixará de ser um particularismo pitoresco e regional, próprio do povo em cujo seio se gera, para ganhar foros de universalidade.

Mesmo que os lenços sejam manifestação de uma tradição quase proscrita, a grande cruzada do imaginário continuará sem que o simbolismo das suas imagens e cores em nada perca a sua generalidade permanente e intemporal.

Parte 2

Aspectos Didácticos

Capítulo V

Aproveitamento didáctico- pedagógico do *corpus* do trabalho

Não podemos nunca alhear-nos de que a escola é um espaço privilegiado para a educação e a formação dos alunos. É na escola que se transmitem conhecimentos, se possibilitam aprendizagens, se potencia a formação para a cidadania.

Neste sentido, julgamos pertinente equacionar a relação entre o *corpus* deste trabalho e a sua utilização em espaço aula, pois consideramos fundamental disponibilizar ferramentas que transformem o aluno no núcleo do processo de ensino-aprendizagem, papel que é seu de direito, de modo a estimular a sua autonomia enquanto, simultaneamente, enriquece o ambiente em que esta se desenvolve.

Nesta linha de pensamento, consideramos que a literatura popular deve ser perspectivada como fonte de saber, matéria de um estudo profundo com o mesmo grau de importância que se atribui à *literatura institucional*.

Desse modo, paulatinamente, perder-se-á o estigma da inferioridade, do menor grau de literariedade que, por razões que não interessa aqui discutir, sempre lhe foram imputados.

O seu reconhecimento efectivo passa pela contextualização do fenómeno, desde o interesse que despertou nos românticos, passando pelas acções de divulgação do Estado Novo, até aos nossos dias.

É importante reconhecer esta literatura como um verdadeiro suporte documental, efectivo manancial de informações quanto a épocas, a usos e costumes da sociedade. Através da sua análise, acederemos a uma *radiografia* da sociedade, no caso concreto dos lenços, a um século, ao período genericamente compreendido entre 1850 e 1950 e teremos a possibilidade de aferir a sua dupla função: lúdica e didáctica.

Poderemos, desta forma, aferir os movimentos migratórios, o grande contingente de emigração para o Brasil, indissociáveis das condições de vida campesina, reflexo de sucessivos maus anos agrícolas. E

como um simples lenço é forma de mitigar a saudade, penhor simultaneamente de afecto e de pedido de lealdade.

Outra informação pertinente relaciona-se com a questão da condição feminina. No Minho, no século XIX, a mulher ousou desafiar todas as convenções, assumir a sua predilecção por determinado homem, declarar os seus sentimentos, as suas pulsões, com o recurso à simples oferta de um lenço. Como negar este papel, em tudo precursor de um feminismo *avant la lettre*?

E, depois, há todo um conjunto de questões ligadas à língua e à linguística: plenas de ingenuidade e de atropelos e incorrecções ortográficas, sintácticas e semânticas, as quadras que aparecem bordadas, permitem um estudo bastante profundo e alargado da língua portuguesa em todos os seus domínios e perspectivas, nomeadamente nos fenómenos de evolução da língua e na tomada de consciência da clivagem existente entre os conceitos de norma (língua padrão) e desvios.

Os alunos terão, portanto, consciência do valor da literatura como manifestação linguística enquanto, simultaneamente, podem aperceber-se que o ensino-aprendizagem não é necessariamente um fardo ou uma tarefa penosa.

Ao estudarem as quadras que constituem o nosso *corpus*, depressa se deixarão contagiar pela alegria espontânea e genuína, pela vontade de viver à luz de grandes paixões que os versos deixam transparecer.

É nesse sentido que surgem as sugestões metodológicas que a seguir se apresentam. Mais do que receitas pedagógicas infalíveis ou métodos de sucesso garantido, valem sobretudo pelo simples facto de serem o resultado natural de um trabalho de pesquisa e estudo elaborado e realizado ao longo de vários anos.

Há, portanto, uma vontade: a de sugerir meios e modos que reforcem a motivação dos alunos no processo de ensino-aprendizagem, concebendo a aprendizagem como um processo de acomodação e assimilação em que os alunos modificam as suas estruturas cognitivas internas, através das suas experiências pessoais.

Sendo o professor encarado, não um mero transmissor de informação e conteúdos, mas como um mediador entre estes e os alunos, caber-lhe-á organizar ambientes de aprendizagem estimulantes que facilitem esta construção cognitiva.

Esta perspectiva supõe e, simultaneamente, exige um alargamento do conceito de professor e uma revisão de todas as qualificações exigidas para uma plena integração (com os seus múltiplos direitos e deveres) nas tarefas pedagógicas.

A actuação do docente deverá, de acordo com estes horizontes, ser orientada no sentido de criar contextos que favoreçam o desenvolvimento afectivo e efectivo dos alunos, uma vez que não pode negar-se a forte e íntima relação que existe entre estes aspectos no desenvolvimento e aperfeiçoamento do conhecimento.

Para tal, pode o professor utilizar de forma regular e sistemática as tecnologias de informação e comunicação – vulgarmente designadas por T.I.C. – que estão a transformar os nossos conceitos mais básicos sobre educação, nomeadamente graças ao efeito de globalização. É possível conceber que num futuro próximo a maioria dos alunos dos países mais desenvolvidos terão acesso a aprendizagens de elevada qualidade, às mais sofisticadas tecnologias.

A escola, enquanto parte integrante da sociedade, não pode ficar alheia à mudança, ao progresso. As novas tecnologias são um meio bastante atractivo, inovador, muito motivador para os nossos alunos, pelo que devem ser conciliadas com a intervenção pedagógica pretendida.

Todas as sugestões didáctico-pedagógicas apresentadas baseiam-se na crença de que não podemos desprezar ou subestimar nenhum dos meios ao nosso alcance para atingirmos o sucesso escolar e educativo.

5.1. Área curricular de língua

5.1.1. Ouvir / Falar

Pretende-se que o aluno, findo o Ensino Básico e/ou o Ensino Secundário, possua uma competência efectiva no domínio da compreensão e da expressão oral, fundamental para uma integral e activa participação no mundo que o rodeia, na sociedade em que está inserido e da qual é membro de direito.

Importa, pois, que terminado este período de aprendizagem, ele seja capaz de se exprimir de forma correcta e clara, mas que desenvolva também a capacidade de adaptar o seu discurso às diferentes situações de comunicação, de adequar os seus enunciados aos diferentes contextos situacionais.

O uso do código oral pressupõe, regra geral, uma comunicação bidireccional, pois aquele que é interlocutor (emissor) num determinado momento vai colocar-se, logo depois, no papel de ouvinte (receptor). Desta constante troca de papéis nasce o diálogo, logo, nasce a comunicação. Ao aprender isto, o aluno vai também tomar consciência das regras básicas de cortesia, vai aprender a ser ouvinte (porque também deseja fazer-se ouvir), a respeitar a opinião do outro, a aceitar as diferenças.

Estamos cada vez mais distantes do tempo em que só a palavra escrita era relevante, porque passível de ser avaliada. Essa perspectiva redutora conhecerá um afastamento progressivo na escola actual e jamais terá lugar na escola do futuro. Hoje, numa escola que se pretende cada vez mais dinâmica e mais plural, a oralidade ganha um lugar privilegiado, aparece referida nos conteúdos programáticos, é tema de debates, de colóquios, de dissertações...

Mas a oralidade não deve nunca ser reduzida a uma oralidade espontânea, baseada no código quotidiano, o qual apresenta, também, muitas mutilações e atropelos à norma. É desejável que o aluno possa, de uma forma progressiva, conhecer as suas limitações, vencer as suas inibições de modo a que a sua expressão oral seja cada vez mais eficiente. E não nos alheemos de que o bom domínio desta dota os alunos de uma melhor competência comunicativa ao nível da escrita.

Revela-se, então, importante que os alunos assumam vozes plurais e diversas nas suas produções orais, despertando-lhes a curiosidade que lhes permitirá concluir do potencial quase inesgotável da língua enquanto sistema de comunicação e aumentará, por certo, a consciência da pluridimensionalidade da mesma.

A este propósito, leiam-se os dois parágrafos seguintes, extraídos dos Programas Ajustados de Português A e B, 1997.²²⁰

220 O novo Programa e Metas Curriculares de Português - Ensino Secundário (Despacho n.º 5306/2012, de 18 de abril) dão igual ênfase à importância da oralidade.

Mais do que falar, a oralidade é integração do discurso na voz e no corpo e deste no discurso. O que é dito e o tom em que se diz são inseparáveis e igualmente importantes. Por isso, consoante a intenção e o estatuto dos interlocutores, assim o tom se revela, por exemplo, moderado, comprometido, irónico, ajudando a caracterizá-los por determinados traços psicológicos, que os definem como mais ou menos sociáveis e comedidos, rudes, sectários, amistosos.

A comunicação oral e a escrita pressupõem uma competência linguística (normas para a concepção do raciocínio) e metalógica (circulação de ideias e arbitragem de valores), para o desempenho de uma actividade com que o Homem estabelece a correspondência do interior e do exterior e se movimenta até aos outros e com eles. Contudo, a compreensão / expressão oral apresenta especificadores de ordem psicológica, pela situação de comunicação variável (número e posição social dos interlocutores, possibilidades de troca) e de ordem fisiológica, pelo uso da voz (entoação, débito, pausas) e do corpo (mímica da fisionomia e gesto).

Então, todos os professores devem reconhecer como incumbência prioritária da sua actuação, a tarefa de redimensionar as suas aulas, de modo a tornar possível o aperfeiçoamento da oralidade dos alunos e a sua inclusão nos parâmetros de avaliação.

5.1.1.1. Objectivos:

- motivar os alunos para os temas em estudo;
- sensibilizá-los para os problemas sociais, nacionais e internacionais;
- desenvolver a sua capacidade de raciocínio, análise crítica e síntese;
- habituá-los a receber com serenidade as críticas alheias;
- criar hábitos na formulação de perguntas / respostas;
- fomentar a sua capacidade de argumentar / contra-argumentar;

- promover a livre expressão de ideias;
- contactar com manifestações literárias do património cultural português;
- reconhecer a forma como a herança do passado se mantém viva e influencia a sociedade actual nos seus valores e objectivos;
- despertar o interesse dos alunos pela investigação;
- criar neles o gosto pela leitura, pela recitação, pela dramatização;
- programar a produção da oralidade observando as fases de planificação, execução, avaliação;
- aperfeiçoar técnicas de leitura;
- criar hábitos de improvisação;
- estabelecer ligações entre a literatura e outras artes;
- tomar consciência e exercício dos direitos e deveres;
- desenvolver a auto-estima e a autonomia;
- facilitar a espontaneidade.

5.1.1.2. Aproveitamento pedagógico-didáctico do *corpus* do trabalho:

A recitação

Depois de ouvido o texto gravado (ou lido pelo professor), os alunos, em diálogo alargado, devem interpretá-lo nos seus diferentes aspectos, de acordo com o nível de ensino a que se destina. Findo este período, devem começar a memorizar o texto, a treinar a sua leitura, quer perante colegas, quer perante o professor gravando para poder detectar erros ou falhas de modo a poder corrigi-los. Recitado o texto, os alunos podem proceder à avaliação desta actividade, através de grelhas fornecidas pelo professor ou criadas para o efeito, na turma, com a colaboração de todos.

O reconto

Os alunos são chamados a proceder ao reconto de um determinado texto. Sugere-se a utilização das seguintes quadras, contendo uma narrativa:

Não há prenda mais catita E quando nos é oferecido
De que um lenço galante Por pessoa de bom gôsto,
E quando a pessoa é bonita, É sempre com o sentido
Torna-a até mais elegante. De dar um beijo no rosto.

Mas um beijo é cousa pouca, E depois de casadinhos,
Quando o amor é sincero. Mesmo à face da igreja,
Mas não importa! Serei louca, Quando tu deres mais lencinhos,
Porque casar é o que quero. Já eu terei muita inveja.

Podem fazê-lo simplesmente ou atribuindo a uma personagem o papel narrador, com todas as alterações que isto implica. Parece-nos também bastante produtiva a divisão em partes para que o reconto seja feito sequencialmente por diversos alunos, escolhidos ao acaso, para que todos se sintam motivados à participação.

A dramatização

A partir do mesmo conjunto de quadras referidas na sugestão anterior, distribuem-se as personagens e designam-se os responsáveis pelo cenário, pelo guarda-roupa, pelo som, pela gravação (em áudio e em vídeo), pela caracterização dos “actores”...

Finalmente, desenvolve-se a dramatização na aula marcada para o efeito.

Será também interessante assistir à mesma dramatização realizada por diferentes grupos de alunos que pode, numa fase posterior, ser avaliada, de modo a escolher a melhor, visando, por exemplo, a participação num concurso entre as diferentes turmas do mesmo ano de escolaridade.

A exposição

Ultrapassadas as fases de escolha do tema e de definição de objectivos, fixa-se o tempo necessário à realização da investigação e pesquisa e do trabalho a apresentar. A busca de dados terá de centrar-se em novas quadras dos *lenços de namorados* ou em quadras populares disseminadas pelos diferentes *Cancioneiros*.

Segue-se-lhe o momento da exposição em que o aluno (ou o porta-voz, caso o trabalho seja desenvolvido em pares ou em grupo) expõe

os resultados com clareza e sequencialmente, tendo como material de suporte o guião e o material por si preparados e/ou concebidos.

Finda a exposição, o “orador” deve reservar um determinado período de tempo para perguntas e respostas.

O debate / a mesa redonda

Tema sugerido, a título de exemplo: “*Lenços de namorados: que futuro?*”

Depois de escolhido o tema, seleccionam-se o moderador, os intervenientes e dois secretários. Caberá ao moderador apresentar o tema; colocar questões aos intervenientes; introduzir problemas e perspectivas; conceder a palavra; controlar o tempo de cada participante. Estes deverão inscrever-se previamente, evitando conversas paralelas e um ambiente onde seria extremamente difícil ouvir e fazer-se ouvir pelos outros. Os secretários serão responsáveis pela redacção das opiniões mais relevantes e das principais posições assumidas para que, no final, possam fazer um apanhado das conclusões a que forem chegando e apresentá-las, oralmente, à turma.

A entrevista

Com uma preparação prévia, os alunos serão chamados a realizar entrevistas. Um aluno será o entrevistador e outro(s) a(s) pessoa(s) entrevistada(s). O entrevistado será, por exemplo, o informador de algumas quadras, o familiar que herdou a história de um lenço, o membro de alguma associação promotora de artesanato, um promotor de turismo, uma bordadeira. Podem também realizar-se entrevistas imaginárias a personagens dos textos em estudo.

O texto “às avessas”

O professor procederá à leitura de uma versão diferente de uma quadra ou da história de um lenço, anteriormente estudados. Por exemplo, é o Domingos (no *Lenço do amor não correspondido*) quem morre de coita de amor; é o rapaz que emigra para o Brasil (*Lenço das Quadras*) quem designa o lenço seu emissário, etc. Os alunos devem encontrar as incongruências e explicá-las, de forma a perceber o texto a nível de construção e a nível semântico.

Jogo do intruso

Depois de estudada(s) uma ou várias quadras, o professor distribui e/ou lê uma nova versão onde, propositadamente, incluirá um elemento estranho ao texto analisado anteriormente. Caberá aos alunos detectar esse intruso, esclarecendo as razões da sua escolha e “restituindo” esse intruso ao texto a que pertence.

Esta actividade pode também ser utilizada como verificação de leitura.

Jeu de rôle

Os alunos assumem a identidade de uma personagem de uma quadra e imaginam os acontecimentos anteriores e/ou posteriores à acção narrada, dando conta do maior número possível de detalhes. Para que esta actividade resulte ainda mais interessante, os colegas da turma deverão colocar questões, participando assim numa busca de pormenores.

Sugestão: Maria do *Lenço do amor não correspondido*, a bordadeira do *Lenço 1945*, por exemplo.

Jogo de opostos

Um aluno deverá assumir o papel de alguém que borda um lenço e acredita piamente nos seus poderes para a conquista da(o) amada(o). Um outro aluno desempenhará um papel de oponente, representando um elemento em tudo antagónico aos lenços e ao seu poder no domínio da manifestação dos afectos. Os alunos farão aqui uma apresentação diferente do habitual, pois a cada frase produzida por cada um dos intervenientes, os outros deverão responder, usando a forma negativa ou expressões como: Se isso fosse verdade...; Não posso aceitar o que diz...; Em vez de fazer..., deveria optar por...

Quem canta...

Desde cedo, muito motivados para o mundo da música e do canto, os alunos poderão escolher uma ou várias quadras das aqui apresentadas e cantá-la(s) com diferentes ritmos.

O resultado, pelo que de surpreendente ou inusitado pode significar, representaria uma excelente motivação para o estudo deste tipo de texto, alertando, também, para a importância no texto poético, do ritmo, da métrica na estrutura global de um poema.

O gesto é tudo

Com o simples recurso a gestos, sem emitir qualquer som ou palavra, os alunos deverão tentar transmitir aos colegas o conteúdo de uma quadra, como a que se sugere, a título de exemplo:

Bai carta feliz buando
Nas asas dum passarinho
Cando bires o meu amor
Dále um abraço e um veijinho

Esta actividade pode ser desenvolvida em trabalho de pares ou de grupo e assumir a forma de um concurso.

Emoções

O professor selecciona algumas imagens (fotos, desenhos, reprodução de quadros de pintores famosos, *emoticons...*) contemplando diferentes expressões faciais, imagens que podem ser projectadas em transparência ou com recurso ao *powerpoint*. À medida que forem sendo apresentadas, caberá aos alunos seleccionar aquela(s) que melhor corresponda(m) ao estado de espírito do emissor de determinada quadra em estudo.

Agora falo eu...

Após o estudo e análise de um conjunto de quadras (previamente agrupadas pelo professor, tematicamente, em trabalho de pares, os alunos devem dar continuidade aos textos poéticos já estudados, introduzindo novos pormenores, novas personagens, etc. Depois, na aula de apresentação, cada porta-voz exporá a sua versão que podem ser até registadas em áudio para posterior utilização em aulas dedicadas à produção escrita.

1 + 1 = 1

Depois de estudadas duas quadras de temática diferente, os alunos, em trabalho de grupo, devem tentar a fusão das duas num só texto, procedendo a todas as alterações que se revelem necessárias. O resultado poderá surpreender pela criatividade, pela originalidade.

Provérbio escondido

Algumas quadras contêm evidentes aforismos, pretendem veicular mensagens veladas. Caberá aos estudantes elaborar, após um trabalho de pesquisa, um elenco de provérbios com a respectiva moralidade. Numa fase posterior, terão de procurar estabelecer a conexão possível entre estes e algumas das quadras dos lenços.

Por exemplo, o provérbio “devagar se vai ao longe” encontrar-se-ia “escondido” na quadra:

Dar dois dedos de conversa
Não é dar o amor a alguém
E so ver que vento assopra
Quem vai com calma vai bem

Código oral vs código escrito

Depois do estudo de quadras presentes nos *lenços de namorados*, os alunos deverão ser capazes de apontar os principais traços distintivos dos dois códigos. Poderão fazê-lo, através do preenchimento de um quadro como o que a seguir se apresenta, a título meramente exemplificativo:

| Código Oral | Código Escrito |
|----------------|----------------|
| espontaneidade | ... |
| ... | ... |

Receita para os amores

A partir da abordagem do *corpus* deste trabalho, e como forma de sistematização do tópico, os alunos poderão criar uma ou várias quadras ligada(s) à sua realidade afectiva. Exemplificando:

- quadra para declarar a sua paixão;
- quadra para celebrar uma data especial;
- quadra para enaltecer alguém especial.

5.1.1.3. Avaliação

Uma vez que a importância da avaliação não deve em situação alguma ser subestimada, aquela deverá decorrer e estender-se ao longo de todo o percurso em que as actividades forem sendo desenvolvidas, desde a sua concepção até à apreciação final.

Esta avaliação deverá ser perspectivada como contínua e sistemática de modo a tornar exequível a análise e a reflexão a propósito da forma como decorrerem as actividades realizadas pelos alunos. O facto de contemplar uma componente reflexiva permitirá ao professor o avaliar de todo o processo de ensino-aprendizagem, reformulando objectivos, conteúdos, modos de actuação e processos de operacionalização sempre que tal se revele necessário e pertinente.

Por essa razão, os dados recolhidos com recurso ao preenchimento de grelhas de observação (apresentadas no Anexo V) devem ser abordados numa óptica descritiva, através de uma análise qualitativa de que, acreditamos, irá resultar uma participação dos alunos mais espontânea, natural e criativa, uma vez que não sentem o peso inibidor que uma avaliação quantitativa sempre representa.

É uma vez que também o professor está directamente envolvido em todo o trabalho que os alunos desenvolvem e concretizam, ainda que muitas vezes seja um mero mediador entre os discentes e os conteúdos curriculares a ministrar, a observação directa constituirá uma excelente forma para recolha, catalogação e configuração de dados.

Nesse caso, as actividades gravadas em suporte áudio e/ou vídeo permitem uma exploração posterior dos sons e imagens captados e assim constituem um precioso suporte complementar para análise e interpretação dos resultados obtidos, uma vez que permitem ao observador um registo mais cuidadoso e exaustivo.

5.1.2. Ler / Escrever

É extraordinariamente difícil encontrar alunos que sintam o prazer da leitura. Hoje, numa época dominada pelo fácil e generalizado recurso às novas tecnologias, o acto de ler é gradualmente abandonado. E mesmo aqueles que o fazem, pelo menos a maior parte, circunscvem a leitura às páginas de jornais desportivos, de magazines

vocacionados para a juventude e onde surgem os ídolos musicais ou cinematográficos, ou das chamadas revistas cor-de-rosa. “O importante é que leiam alguma coisa”, opinam alguns. Discordamos completamente porque o fazem de uma forma gratuita. A qualidade deve ser sempre uma meta a atingir.

Mas o certo é que “Eu não gosto de ler” é a frase mais comum entre os jovens e os adolescentes que esqueceram rapidamente o prazer da leitura na infância, pelo que a ausência de hábitos de leitura, de fruição do texto, vai sendo cada vez mais dramática e repercutir-se-á, necessariamente, no desenvolvimento dos jovens enquanto seres humanos.

Aparentemente alheios a este problema, os Programas continuam, naturalmente, a insistir no estudo de obras de leitura integral. Apesar de francamente discutível o critério que norteia as opções, tanto a nível de autores como a nível de obras literárias – quase sempre alheias ao horizonte expectacional dos alunos – ninguém pode ficar indiferente a esta questão. Problemático é conseguir motivar os alunos para a leitura dessas obras, sem a qual é quase impossível o seu estudo cabal.

Também quase diariamente, o professor de língua materna (e de uma qualquer língua estrangeira) é negativamente surpreendido pela produção escrita dos seus alunos; muitos erros ortográficos, atropelos das regras fundamentais de sintaxe, construções frásicas sem qualquer nexo..., lamentações quase constantes e partilhadas por todos os docentes, quer sejam do mesmo grupo disciplinar, quer pertençam a outro em que seja necessária a escrita, a elaboração de um texto, de um relatório...

Mas, irónica e paradoxalmente, muitos são os que solicitam tarefas como “Conta por palavras tuas...”, ou “Num pequeno texto discute...”, ou “Resume...”, ou ainda “Comenta...” sem se lembrarem que, muito provavelmente, nunca alguém teve o cuidado de explicar o que se pretende com estes enunciados, de reflectir sobre as causas da deficiente produção escrita dos alunos e ensinar regras básicas de estruturação de um texto, dando-lhes a conhecer o percurso da composição (concepção, redacção, revisão).

E o aluno é, não só perseguido, desde que enceta o seu percurso escolar, pelas palavras “Redacção”, “Composição”, às quais vai gradualmente ganhando aversão, como também os temas que lhe são pro-

postos pecam por serem pouco ou nada motivadores, completamente alheados das suas solicitações ou interesses. E como os alunos, independentemente da filosofia subjacente a todo e qualquer programa, são sobretudo avaliados por escrito, a escrita assume uma importância capital. A escola tem, por essa razão, de privilegiar o ensino e o treino explícito da escrita para que esta não seja uma mera tarefa casuística.

Para se estar motivado, para se escrever bem, é necessário sentir o assunto, ter alguma opinião a esse respeito, que o tema não seja para o escritor perfeitamente inócuo, árido.

Naturalmente que o aluno escreve amiúde as respostas às questões que lhe são colocadas nos testes e nos exercícios das diferentes disciplinas curriculares, mas, mesmo essas devem ser alvo de um trabalho que possibilite uma progressiva desenvoltura no aluno, para que a escrita perca definitivamente o estigma de acto penoso ou, até, de acto de punição (quando, por exemplo, o professor pede aos alunos um trabalho escrito para os “castigar”).

Um dos grandes inimigos da escrita é, claramente, o mundo das novas tecnologias. Com efeito, a comunicação escrita é gradualmente contaminada pelo recurso a abreviaturas, siglas ou substitutos de palavras (os *emoticons*, por exemplo). E os jovens quase resumem a sua experiência de escrita às mensagens enviadas por telemóvel (SMS) ou a períodos de “conversação” nas salas de *chat*, na Internet. Nestes casos, os adolescentes recorrem de forma continuada e usual a abreviaturas, a símbolos e *emoticons* que funcionam como substitutos das palavras que são também frequentemente mutiladas.

É, portanto, fundamental e imprescindível o trabalho da língua ao nível da leitura e da escrita para que os alunos leiam e redijam textos curtos e longos, textos com lacunas, textos criativos, informativos, recontos, textos de contracção ou de expansão, cartas, telegramas, receitas, enfim, textos que eles sintam como produto seu, como prova insofismável da sua capacidade de redacção.

Sugerimos, a este propósito, algumas pistas para a fruição da escrita, para o acto de escrever por puro gozo, descobrindo-se, assim, capacidades frequentemente adormecidas pela inércia de alguns professores e alunos, pelo *non-sense* de temas pouco apetecíveis para jovens e adolescentes.

5.1.2.1. Objectivos:

- mobilizar conhecimentos prévios;
- motivar os alunos para os temas em estudo;
- contactar com manifestações literárias do património cultural português;
- sensibilizá-los para os problemas sociais, nacionais e internacionais;
- desenvolver a sua capacidade de raciocínio, análise crítica e síntese;
- criar neles o gosto pela leitura, pela expressão escrita;
- criar hábitos de leitura;
- antecipar conteúdos a partir de indícios vários;
- identificar as características específicas da literatura popular;
- apreender o sentido dos textos;
- distinguir a matriz discursiva de vários tipos de texto;
- conhecer a prosódia;
- reconhecer a dimensão estética da língua;
- aperfeiçoar as competências ao nível da leitura e da escrita;
- programar a produção da escrita observando as fases de planificação, execução, avaliação;
- produzir diferentes tipos de texto;
- promover a livre expressão de ideias;
- despertar o interesse dos alunos pela investigação;
- utilizar técnicas de pesquisa em vários suportes;
- estabelecer ligações entre a literatura e outras artes;
- desenvolver a auto-estima e a autonomia;
- facilitar a espontaneidade.

5.1.2.2. Aproveitamento pedagógico-didáctico do *corpus* do trabalho:

2.2.1. Leitura

Um outro percurso pedagógico possível, é a “velha” aula de leitura. Geralmente avessos a esta actividade, os alunos poderão, aos poucos, habituar-se a ela se o professor se socorrer de diversos processos de operacionalização:

a) Leitura silenciosa: para fruição do texto, esta poderá representar um primeiro contacto com a actividade de ler.

b) Leitura parcelar: para que todos os elementos da turma se apercebam de características tão importantes como a métrica, o ritmo, a entoação, o professor pode começar por pedir que cada aluno leia um verso.

c) Leitura em voz alta: ultrapassadas estas duas etapas, será agora mais interessante e mais fácil a adesão dos discentes à leitura do texto em voz alta que poderá, inclusive, ser registada em áudio para posterior utilização, nomeadamente para exemplo de técnicas de aperfeiçoamento.

d) Leitura dramatizada: como ponto de partida para a dramatização, o professor pode solicitar diferentes alunos que “assumirão” o papel do narrador, das personagens... (experimente-se esta técnica nas quatro quadras que constituem uma narrativa, por exemplo e já transcritas no ponto anterior).

e) Leitura na pista de pormenores: o docente facultará uma lista de pormenores para que os alunos os localizem na obra em estudo, seja ela constituída por quadras ou por um texto em que se conte, se explique a história de um lenço. Desta maneira, conseguir-se-á evitar leituras parcelares ou “transversais”. Este tipo de leitura pode também preceder a realização de um teste de verificação de leitura.

f) Leitura para informação e estudo: cabe ao professor cativar os discentes para o acto de ler, tarefa tantas vezes ingrata. Talvez se torne mais atractiva se anunciar, por exemplo, que precisa que os alunos descubram a quadra que poderia utilizar-se para denunciar males de amor ou para declarar a firmeza do amor.

g) Biblioteca de turma: os alunos, regra geral, aderem com entusiasmo a esta actividade que, começando por uma visita à biblioteca da escola ou municipal, para além de motivar para o acto de ler, pode servir também para ensinar as regras básicas do funcionamento de uma biblioteca (modo de organização dos ficheiros, catalogação, etc.).

h) O livro do mês: no 2º Ciclo do Ensino Básico ou nos primeiros anos do 3º Ciclo parece-nos pertinente a inclusão de uma aula semanal (ou de uma parte desta) para a leitura em voz alta feita, pelo menos numa fase inicial, pelo professor. Os estudantes relembraão as histórias lidas à noite, antes de dormir, na infância e redescobrirão o prazer que então sentiam. A(s) quadra(s) a ler pode(m) ser fruto de uma selecção feita após a leitura do primeiro verso de várias estrofes.

Os modos de apresentação da narrativa

O professor pode, através das quadras, de textos relacionados com os *lenços de namorados* rever/leccionar os conceitos de **acção** (momentos da acção, organização das sequências narrativas – encadeamento, alternância, encaixe; espaço, tempo), **personagens** (tipos de personagens, sua caracterização), **narrador** (tipos de narrador, distância do narrador em relação ao que conta), **modos de apresentação da narrativa** (narração, descrição, diálogo, monólogo).

2.2.2. Escrita

Contrato pedagógico

Será interessante dedicar algumas aulas à definição de regras de funcionamento dentro da sala de aulas, dos materiais a utilizar, das obras a ler e a estudar (o que permitirá, também, um primeiro contacto com o manual escolar, sua estrutura e seus conteúdos), definindo, por exemplo, o número de lenços que poderão constituir objecto de estudo, o tipo de textos produzidos a partir desta experiência de leitura, etc.

Então, um bom exercício de redacção consistirá no registo de notas das decisões que forem sendo tomadas e que permitirão a redacção final do contrato pedagógico que vinculará alunos e professores durante aquele ano lectivo.

Resumo

Explicadas as regras básicas do resumo (compreensão e apreensão do texto através da técnica do sublinhado; divisão do texto em partes e atribuição de um título a cada uma delas; distinção clara do essencial, eliminando as ideias acessórias; releitura do texto produzido para detecção e correcção de eventuais falhas e/ou incorrecções), deve pedir-se aos alunos que resumam, por exemplo, a história de um lenço, uma notícia publicada a propósito de uma exposição de lenços, a importância de um símbolo ou, muito simplesmente, as ideias expressas nas quadras que constituem uma narrativa.

Síntese

Constituindo a síntese um género de texto de dimensão reduzida mas com apresentação simples e clara, deve alertar-se os alunos para a sua especificidade, nomeadamente a apresentação dos textos na 3ª

pessoa, com a respectiva indicação do nome dos autores, e a relativa liberdade que se pode colocar na ordem e organização das ideias. Uma experiência interessante será solicitar aos alunos a síntese da história do *Lenço dos Perus* ou a superstição subjacente à estrela de Salomão.

Sumário

Depois de uma aula em que se procedeu ao estudo de uma ou várias quadras, seu enquadramento histórico ou literário, um aluno (ou toda a turma) será solicitado a colaborar na elaboração do sumário; verificando-se, assim, se os estudantes apreenderam os conteúdos essenciais da aula e se os colocam numa ordem lógica e sequencial. Esta actividade poderá, inclusive, revestir-se de uma certa periodicidade para que todos os elementos da turma tenham a oportunidade de nela participar.

Texto-fenda

O professor fornecerá um texto deste *corpus* que cortou em duas partes simétricas, cabendo aos alunos a tarefa de descobrir os elementos textuais que coerente e logicamente completam a parte do texto que lhes foi distribuído. Dada a eventual complexidade desta actividade, pode começar-se por uma só quadra e evoluir para várias estrofes.

Exemplificando:

Aqui tens a
Com toda a
Uma peque
Que nace d

M. esa prob
Só ror mort
Aseita anor
Nunca tesq

Organização de um texto apresentado em desordem

O docente escolherá duas ou mais quadras e misturará os seus versos, de modo a que o produto final se apresente aos alunos como algo desconexo, sem sentido algum. Depois, explicada a actividade, aqueles devem ler atentamente o texto, seleccionando os parágrafos que pertencem à “quadra A” e aqueles que são parte integrante da “quadra B”, reconstituindo cada uma delas de forma lógica e sequencial.

Esta actividade poderá servir de motivação para o estudo dos textos, bem como de exercício de revisão dos conectores do discurso.

Reconto

Findo o estudo de uma quadra, da história de um lenço, os alunos, em trabalhos de pares, devem proceder ao seu reconto, evitando as repetições e as citações, dando um cunho pessoal, se assim o desejarem, àquilo que vão escrever.

Contração de texto

Distribuído a(s) estrofe(s), pede-se aos alunos uma contração das mesmas, eliminando, por exemplo, versos em que seja evidente o paralelismo semântico ou a simetria.

Aliar-se-á, desta forma, o estudo da versificação à produção escrita.

Expansão de texto

Este exercício será a antítese do anterior.

Assim, os estudantes deverão expandir o texto através da inclusão de novos versos, de um maior número de quadras, respeitando a coesão e a coerência da(s) estrofe(s) que lhe servir(em) de base de trabalho.

Telegrama

Explicadas as vantagens e a especificidade deste tipo de texto, os discentes deveriam redigir (em telegramas autênticos, se possível, pois nada substitui o contacto com o documento autêntico) o telegrama que enviariam a um amigo pedindo uma quadra para uma declaração de amor, a história de um lenço, a explicação/interpretação de um símbolo, ou solicitando o envio de uma ou várias quadras para apresentação numa aula de Língua Portuguesa dedicada ao estudo da literatura popular.

Carta

Estudada a estrutura da carta e os seus diferentes tipos, de acordo com os destinatários, o grau de familiaridade e os fins visados (carta familiar, carta comercial, carta de apresentação, carta de reclamação, etc.) os alunos, divididos em grupos, deverão imaginar e redigir, por exemplo:

- a carta que a Maria, jovem apaixonada que bordou o *Lenço do amor não correspondido*, escreveria ao Domingos, declarando-lhe o seu afecto;
- a carta em que este lhe responderia, explicando as razões da sua atitude, da impossibilidade de concretizarem o seu amor;
- a carta que a avó enviaria às netas, a viver nos Estados Unidos, explicando-lhes as razões que a levaram a bordar o *Lenço dos Perus*;
- etc.

E-mail

Aproveitando o enorme fascínio e a apetência quase natural que os jovens revelam para manusearem e utilizarem as novas tecnologias, poderá revelar-se uma experiência francamente positiva dedicar algumas aulas à redacção de *e-mails*.

Estes poderão servir para troca de correspondência entre os alunos de uma mesma turma a propósito dos *lenços de namorados*, para a correspondência entre alunos de escolas de diferentes pontos do país e estudantes das escolas de Vila Verde, num intercâmbio sob a égide da literatura popular, mas também para pesquisa de informação, contactando associações que se dedicam à pesquisa, confecção e comercialização de lenços, pelo que se registam alguns endereços úteis:

www.aliancartesanal.pt

www.terravista.pt/ancora/1318

Criação de uma página da Internet

Se nos parece fundamental acompanharmos a evolução e o progresso tecnológico, esta actividade pode funcionar como um convite à leitura e à escrita. Os alunos empenhar-se-ão, por certo, nesta actividade, pois junta a sua função didáctica a uma perspectiva lúdica. A criação da página pode servir de motivação para a leitura (pesquisa de informação quanto às técnicas e procedimentos) e para a escrita (deve contemplar, por exemplo, um fórum de debate para recolha de opiniões e sugestões). Assim, enquanto se familiarizam com a internet, os alunos desenvolvem capacidades e competências, estabelecendo uma aliança entre a literatura popular – ancorada na tradição e no passado – e a modernidade, o mundo actual com uma forte componente virtual.

SMS

Pelas razões invocadas no exemplo anterior, julgamos pertinente o recurso à mensagem enviada por telemóvel como forma de seduzir os discentes para a produção escrita enquanto, simultaneamente, se aperceberão das diferenças substanciais existentes entre um discurso intencional e a banalização do acto de enviar mensagens por telemóvel.

Assim, em aulas francamente enriquecedoras e apelativas, poderão ser criadas quadras de amor limitadas a 160 caracteres.

A diferença e a originalidade funcionarão como mais-valia, todos quererão participar mesmo sem terem consciência de que estão a trabalhar a produção escrita.

Se eu fosse um lenço...

Cada estudante poderá imaginar-se o lenço emissário da jovem apaixonada e escrever um pequeno texto onde comece por traçar o seu retrato e registe, depois, as reacções do namorado ao receber esse penhor de afecto e tudo aquilo que durante o seu percurso até ao destinatário pôde observar. E se a viagem o levou até ao Brasil...

Esta actividade pode realizar-se, substituindo o lenço pela carta que “bai feliz buando, nas asas dum passarinho”, pelo passarinho que a transporta, etc.

Lenços no *Dia dos Namorados*

Neste dia repleto de ressonâncias afectivas para os jovens, poderá (como forma de negar tradições importadas dos países anglo-saxónicos e difundir aquilo que é genuinamente tradicional) organizar-se um concurso de quadras (dentro da turma, num âmbito mais restrito; entre todas as turmas, numa realização de maior fôlego) onde todos os apaixonados possam expressar os seus sentimentos, o afecto que sentem por alguém, transformando e adaptando uma tradição popular a outras realidades, mais próximas do seu quotidiano. E por que não desafiar os professores a participarem?

Do verso à prosa

Como forma de conduzir os alunos à descoberta das categorias da narrativa, organização das sequências narrativas, etc., o professor pode sugerir aos alunos que transformem as quadras em narrativas,

em textos em prosa. Este exercício pode servir, inclusive, para que os alunos estabeleçam as diferenças entre o código escrito e o código oral.

Relatório

Em interdisciplinaridade com *Educação Visual* ou *Matemática*, no Ensino Básico ou com *Desenho, História da Cultura e das Artes, Matemática* ou *Geometria Descritiva*, no Ensino Secundário, o professor de língua materna pode dedicar algumas aulas aos aspectos fundamentais e a ter em conta na elaboração de um bom relatório, nomeadamente a estrutura (expor, interpretar, propor) e a linguagem (clara, correcta, com bom encadeamento das ideias). Poderá, mesmo, redigir-se o relatório de uma saída para recolha de textos de literatura popular ou de uma visita de estudo à *Aliança Artesanal*, por exemplo, que a turma tenha agendada.

Comentário

Depois do estudo de um determinado texto, o aluno poderá elaborar um comentário à atitude ou actuação de determinada personagem referida num lenço ou na história deste, ou, muito simplesmente, redigir o comentário a uma afirmação a propósito desse mesmo texto poético ou tema. Para tal, o professor dedicará as aulas que julgar necessárias ao estudo da estrutura e nível de língua utilizados neste tipo específico de texto, de modo a permitir aos alunos um bom desempenho neste género de actividade.

Estes aprenderão as etapas seguintes a ter em conta: compreensão, análise e resumo do enunciado; redacção de um texto tendo em conta os níveis lexical, sintáctico e semântico, de modo a pronunciar-se sobre as ideias essenciais, interpretando-as e emitindo juízos de valor.

Dissertação

O aluno escolherá uma tese a propósito da validade (ou invalidade) da declaração de sentimentos e afectos através dos *lenços de namorados* ou a propósito do sentimento que a atitude de uma bordadeira ou do destinatário de um lenço lhe despertou, e elaborará um texto pessoal que tenha a capacidade de interessar e persuadir um hipotético público ou leitor, nomeadamente os colegas ou os leitores do jornal da escola. Para tal, o professor dedicará uma aula (ou as que julgar convenientes) ao estudo da estrutura do texto argumentativo, ilustrada com

exemplos vários, chamando a atenção para a necessidade de uma Introdução (onde se exporá a tese), de um Desenvolvimento (apresentação dos argumentos que sustentam a tese) e de uma Conclusão (conhecida desde o início e que deve aparecer ao leitor/público como algo lógico, decorrente do que o escritor expôs ao longo do texto).

Pode também facultar-se aos “escritores” uma listagem de expressões e proposições que podem utilizar para articular e sustentar o seu raciocínio (causa, consequência, concessão, restrição, oposição).

5.1.2.3. Avaliação

A avaliação é uma das actividades mais importantes da prática educativa já que pacificamente se assume hoje que é a partir dela que se equacionam todas as decisões educacionais.

Nesse sentido, a recolha de informação acerca do aluno permitirá e fomentará o desenvolvimento de programas de intervenção mais adequados e ajustados que possam caminhar no sentido das necessidades individuais dos membros de cada turma.

A assunção do próprio contrato pedagógico por nós sugerido facultará aos alunos a possibilidade de participarem na definição, na elaboração e na redacção dos parâmetros de avaliação, nomeadamente o número de livros a ler, o tipo de tratamento a dispensar a cada um, os objectivos a atingir...

Assim, todo e qualquer trabalho produzido pelos alunos (e que será obviamente parte integrante do portefolio de cada discente) valerá sobretudo pelo processo segundo o qual foi realizado, pelo empenho e dedicação colocados na sua elaboração, pela finalidade que ao mesmo é atribuída e reconhecida.

Caberá ao discente, depois de considerados os exercícios realizados e respectivos objectivos e o perfil da turma, a eleição da modalidade de que se há-de revestir a avaliação.

5.1.3. O Funcionamento da Língua

Nenhuma língua, nem falante dessa mesma língua, pode abdicar do conhecimento da gramática para perceber a sua estrutura e o seu funcionamento.

A gramática, conjunto de regras, é, pois, indispensável ao estudo e à prática da língua, materna ou estrangeira.

Portanto, os membros de uma comunidade, para poderem comunicar entre si, devem conhecer a estrutura da língua que obedece a regras de natureza fonético-fonológica, morfossintáctica e semântica.

Através do estudo da gramática, os alunos reflectem sobre a fala; melhoram a sua competência comunicativa; percebem a estrutura da língua; aperfeiçoam os seus enunciados comunicativos, isto é, adquirem os conhecimentos e habilidades (*skills*) fundamentais à utilização da língua de modo apropriado; enquanto, simultaneamente, desenvolvem a lógica, o raciocínio, o que contribuirá para uma crescente auto-estima.

Até há bem pouco tempo, e duvidamos que tenha sido definitivamente abandonado ou esquecido, o ensino da gramática (feito de forma estanque e nem sempre apresentado ou articulado lógica ou sequencialmente) era encarado pelos alunos como um verdadeiro suplício. Lembrámos, à distância necessária ao amadurecimento pessoal, que nós próprios desenvolvemos uma certa aversão a *Os Lusíadas* quando, no 9º Ano de Escolaridade, fomos obrigados a aprender a dividir e a classificar as orações nas suas oitavas de tortuosa e latinizante sintaxe.

Hoje, parece-nos que a tão propagada renovação do ensino das línguas passa, em primeiro lugar, por uma metodologia mais dinâmica e interactiva, de modo a que todos conheçam o melhor possível o seu funcionamento, o que conduzirá a uma melhoria significativa da sua proficiência.

A gramática deve, portanto, ser estudada em interacção com outros conteúdos programáticos, para que sejam os alunos a construírem o seu próprio saber, pois, assim, encararão o estudo da gramática e das suas regras como uma conquista que pode resultar de um acto individual (quando o aluno estuda sozinho) ou de um saber partilhado (quando se atinge num trabalho de grupo).

E o desempenho do ouvir/falar e ler/escrever será tanto mais eficaz quanto maior for o conhecimento explícito que cada um tiver do funcionamento da língua, pois não podemos alhear-nos ou esquecer que o objecto de ensino-aprendizagem das aulas de Língua Portuguesa e de Português, no Ensino Básico e no Ensino Secundário, respectivamente, é, justamente, o português, a língua, a sua estrutura e o seu funcionamento.

Deste modo, e de forma gradual, os alunos podem aprender a descrever a sua língua materna, a manipulá-la de facto, transformando-a, usando-a, mexendo nela.

Seria, pois, desejável colocar o estudo da língua no centro da disciplina de Língua Portuguesa ou de Português, de modo a que todos os discentes pudessem explorar as suas diferentes modalidades e potencialidades, de forma a construir os usos da língua que as próprias aprendizagens escolares e sociais pressupõem.

5.1.3.1. Objectivos:

- mobilizar conhecimentos prévios;
- motivar os alunos para os temas em estudo;
- sensibilizá-los para os problemas sociais, nacionais e internacionais;
- desenvolver a sua capacidade de raciocínio, análise crítica e síntese;
- criar neles o gosto pela leitura, pela expressão escrita; pela expressão oral;
- contactar com manifestações literárias do património cultural português;
- conhecer o funcionamento da língua materna;
- reflectir sobre o funcionamento da língua;
- conhecer a fonética, a morfologia, a sintaxe, a semântica;
- reforçar a apropriação de conhecimentos gramaticais que facilitem a compreensão dos discursos e o aperfeiçoamento das expressões oral e escrita;
- aperfeiçoar as competências ao nível da leitura e da escrita;
- despertar o interesse dos alunos pela investigação;
- utilizar técnicas de pesquisa em vários suportes;
- desenvolver a auto-estima e a autonomia;
- facilitar a espontaneidade.

5.1.3.2. Aproveitamento pedagógico-didáctico *corpus* deste trabalho:

Palavras-dominó

Este é um exercício que cativa, pelo seu carácter inusitado e lúdico. O professor selecciona, dos textos, palavras cujo significado os alunos possam desconhecer e organiza-as como peças de um dominó. Cabe aos alunos descobrir de que palavras se trata e pesquisar, numa

fase posterior, na sala de aula ou como trabalho de casa, no dicionário, os respectivos significados. Pode, inclusive, organizar-se um concurso na turma.

Palavras Reflexo

O professor faz o levantamento das palavras cujo significado possa ser desconhecido dos alunos e regista-as numa folha, tendo o cuidado de fazer um traço por baixo de cada palavra, lugar onde os alunos escreverão, “às avessas”, um sinónimo, (reflexo da palavra registada pelo professor), depois de consultado o dicionário ou uma qualquer outra obra de pesquisa.

Amor Trivial

O professor selecciona alguns vocábulos presentes nos lenços e cuja descodificação possa representar maior dificuldade para os alunos. Depois, escreve cada palavra num pequeno cartão, facultando duas ou três possibilidades de resposta, e tendo o cuidado de registar a solução no verso. O jogo pode ir sendo construído ao longo de todo um ano lectivo, de acordo com o ritmo da progressão do Programa e respectivos conteúdos a ministrar e deve contemplar questões de diferente grau de dificuldade (a identificar pela cor a atribuir a cada cartão).

As colunas da morfologia

Após a leitura de uma quadra, da história de um lenço, o professor distribuirá uma grelha com várias colunas, correspondendo cada uma destas a uma classe morfológica. Os alunos devem preenchê-la com vocabulário do texto, testando assim os seus conhecimentos morfológicos.

Exemplificando:

| nomes | verbos | adjectivos | pronomes | interjeições | preposições |
|-------|--------|------------|----------|--------------|-------------|
| | | | | | |

Sopa de letras

Seleccionado um texto poético em que ocorram várias formas verbais, o professor “constrói” uma “sopa de letras”, cabendo aos

alunos, através de indicações precisas, nomeadamente o sentido em que as palavras se encontram escritas (diagonal, vertical, horizontal), descobrir onde se escondem essas formas verbais que serão, depois, classificadas quanto às diferentes subclasses do verbo.

Nota: este exercício, obviamente, poderá ser realizados com todas as outras classes morfológicas.

Palavras cruzadas

Em trabalho de grupo, baseando-se num determinado número de quadras fornecidas pelo professor, criar-se-ão exercícios de palavras cruzadas (grelha e respectivos enunciados). Este exercício visa, fundamentalmente, sensibilizar os alunos para a importância da sinonímia e/ou da polissemia.

Crucigramas

Criar, em trabalho de pares ou de grupo, crucigramas, pode constituir um excelente exercício de morfologia, como o que a seguir se apresenta, como exemplo.

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| a | l | g | i | b | e | i | r | a |
| l | e | n | c | i | n | h | o | |
| c | o | r | a | ç | ã | o | | |
| f | l | o | r | e | s | | | |
| r | o | s | t | o | | | | |
| a | m | o | r | | | | | |
| a | i | s | | | | | | |
| t | u | | | | | | | |

Legenda: bolso, lenço, órgão nobre, boninas, face, sentimento, interjeição, pronome pessoal.

Quadra Lacunar

Muito utilizados, sobretudo a partir dos anos sessenta, os exercícios lacunares são um precioso auxílio para exercícios de

morfologia. De acordo com o nível etário dos alunos e o objetivo do exercício, podem fornecer-se as palavras que irão completar os espaços deixados em branco ou, com outro grau de dificuldade, solicitar aos alunos esse preenchimento com o léxico que julguem adequado, terminando com o cotejo da versão original.

A quadra roída

Como motivação para o estudo da quadra popular, pode o professor recorrer a uma estratégia diferente e que surpreenderá pelo seu carácter inusitado: dar ao texto um aspecto gráfico original como se tivesse sido roído por um rato. Aos alunos caberá a tentativa de descoberta, através da lógica e da coerência do texto que resta, das palavras ou dos segmentos textuais que “desapareceram”.

O grau dos nomes: valor estilístico

Fornece-se uma cópia com as seguintes quadras:

| | |
|----------------------------|------------------------------|
| Vai, lenço da minha alma, | Bai carta feliz buando |
| Ao meu amorzinho dizer | Nas asas dum passarinho |
| Que não vivo para o mundo, | Cando bires o meu amor |
| Só para êle quero viver. | Dále um abraço e um veijinho |

| | |
|---------------------------|--------------------------------|
| Lencinho que foste feito | Meu lencinho abenturoso |
| De noite ao Luar | Bai nas asas dum passarinho |
| Vai dizer ao meu amor | Chigando und meu amor |
| Que eu sempre o eide amar | Dale um abaso e ters beijinhos |

Após o seu estudo, devem os alunos identificar os nomes que se encontram no grau diminutivo e pronunciar-se quanto ao seu valor expressivo.

O jogo dos adjectivos

A partir do estudo de uma ou várias quadras, cada aluno (ou grupo de alunos) faz o levantamento de todos os adjectivos que sirvam à caracterização de uma ou de todas as personagens. Depois, é só seguir a ordem do alfabeto. Naturalmente, sairá vencedor o aluno (ou o grupo) que conseguir enumerar um maior número de adjectivos.

Nota: este exercício, obviamente, poderá ser realizados com todas as outras classes morfológicas.

O grau dos adjetivos

A partir do estudo das quadras abaixo transcritas, pode introduzir-se o estudo da flexão, em grau, do adjetivo.

| | |
|-------------------------------|-----------------------------|
| Vaite lenço aventuroso | Bai lenço feliz buando |
| No bico do rouxinol | Nas asas dum rouchinol |
| Vai limpar o rosto mais lindo | Vai ber a cara mais linda |
| A quem alumeia o sol | Que neste mundo cobre o sol |

| | |
|------------------------------|-------------------------|
| Cuidas que te sou falsa | O Amor que te consagro |
| Cada ves te sou mais firme | Mais forte não pode ser |
| Eu ei de te amar tantos anos | Ninguem te ama como eu |
| Como folhas tem o vime | Soute firme até morrer |

Caça ao erro

Estudado o texto, os alunos devem detectar erros de morfologia e sintaxe, preenchendo, depois, um quadro dividido em duas colunas, como o que a seguir se apresenta.

O professor pode, se o preferir ou o perfil da turma assim o indicar, fazer o levantamento dos erros mais frequentes num teste, por exemplo, e elaborar um quadro (Erro detectado / Erro corrigido) onde os alunos (individualmente, em trabalho de pares ou de grupo) registarão apenas a correcção.

| I – Onde se lê...; | II – Deve ler-se... |
|----------------------------------|---------------------|
| Palpitame enelrado (169) | |
| Unão-se as nossas vontades (170) | |
| Pedis-te um beijo (182) | |
| Dês-te um dia a chabe (185) | |
| Ficas-te no pensamento (266) | |

Nota: este exercício, obviamente, poderá ser realizado para melhorar a proficiência dos alunos em morfologia, sintaxe, etc.

Como se escreve?

Podem criar-se exercícios de ortografia, segundo o exemplo.

Com **s** ou com **ç**?

len_o
lembran_a
cora_ão
an_ias
conhe_e
mo_a
_inco
...

Com **i** ou com **e**?

_ncantador
_ngolir
_strela
l_al
_ternidade
coraçõ_s
_scrivão
...

Qual o sinónimo?

Sugere-se a realização de um exercício similar a este:

Amor que **imper**a nas almas
Unio nossos coraçoes
Fez nos emfim seus **captivos**
Arrastamos seus **grilhoens**

Sublinha as palavras que te parecem corresponder às que se destacam acima:

- | | | | |
|------------|----------|------------|--------------|
| 1. reina | enxerga | destrói | corrompe |
| 2. adeptos | escravos | aguerridos | prisioneiros |
| 3. cordas | anéis | algemas | fechaduras |

Nota: este exercício, obviamente, poderá ser realizado com antónimos.

Neologismo ou estrangeirismo?

O professor distribuiu uma ficha de trabalho contendo as seguintes quadras:

| | |
|-----------------------------|------------------------------|
| Do çeo cahio um suspiro | Coando vires a tarde scora |
| No ár se desfarinhou | Nevoada pra morrer |
| Quem neste mundo não ama | Lembra te que sao meus olhos |
| No outro não se salvou | A chorar por te nao ver |

Desapanha este lencinho
 Corre a vista e vai ver
 Nossos corações unidos
 Amizade até morrer

De seguida, devem os alunos classificar morfologicamente as palavras destacadas, pronunciar-se quanto ao seu processo de formação e, após uma consulta do dicionário, indicar um significado. Deste modo, poderá chegar-se à conclusão de que as palavras em análise são neologismos. Numa fase posterior, será sugerida a criação de neologismos, à semelhança daqueles que constituíram objecto de estudo.

Formação de palavras

Os exemplos citados no ponto anterior podem ilustrar o conteúdo da formação de palavras, recorrendo o docente a uma tabela como a que se sugere:

| | COMPOSIÇÃO | | DERIVAÇÃO | |
|-------------|-------------|-----------------|------------|-----------|
| | morfológica | morfossintática | prefixação | sufixação |
| desfarinhou | | | | |
| nevoadas | | | | |
| desapanha | | | | |

Relações entre palavras

Depois do estudo da homonímia, homofonia, homografia, paronímia, através de exemplos como o do verso que aparece na quadra “Quem me dera ser era” – era representa o nome hera – o docente pode sugerir que num determinado *corpus* os alunos realizem um trabalho de pesquisa que lhes permita detectar outros exemplos, nomeadamente os que se seguem:

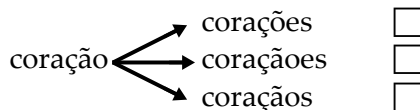
homonímia: “Cada **ves** te sou mais firme”
 “Quem me dera ser **era**”
 “**Coando** vires a tarde scora”
 “Parece que uma **vos** / Me **tras** a condenação”
 “Uma **vos** que me segreda”

“Entre **lassos** de amizade”
 “Á muito que combinamos”

paronímia: “De **crer** bem o meu amor”
 “Nem em tal devo **querer**”

Singular ou plural?

Os versos que a seguir se transcrevem permitirão o estudo das regras de formação do plural, com exercícios de escolha múltipla como o que se regista, a título exemplificativo:



- “Dois **coraçaoes** suspendidos”
- “Unir nossos **coracois**”
- “Unio nossos **coraçoens**”
- “Arrastamos seus **grilhoens**”
- “Nosso **quracois** unidos”
- “Uma bida de **paixõis**”

Tipos e formas de frase

Num conjunto de quadras julgado suficiente, os alunos farão o levantamento dos diferentes tipos de frase aí presentes e classificá-las-ão quanto à(s) forma(s). Depois, se o docente assim o entender, poderão transformar as frases, de modo a atribuir-lhes tipos e formas diferentes, aplicando, assim, os conhecimentos adquiridos e adaptando-os a novas situações de aprendizagem.

A mancha de tinta

Através de manchas de tinta, o professor suprime numa quadra, na história de um lenço ou na interpretação de um símbolo, todas as frases simples, por exemplo, de modo a que os alunos estabeleçam relações de forma, de sentido, ou de forma e de sentido entre as frases de que dispõem e que lhes permitam a reconstituição integral do texto que será, depois, comparado com a versão original.

Expansão de frases

Após o estudo da frase simples e respectivos constituintes, a partir de exemplos retirados dos textos, tais como: “Meu amor anda triste”; “Este mundo e um mumento”; “Aqui tens o meu coração” – os alunos deverão expandi-las através de:

- a) diferentes complementos circunstanciais; vocativo; aposto; etc.;
- b) orações coordenadas;
- c) orações subordinadas.

Contração de frases

Exercício oposto ao anterior. Aqui serão facultadas aos alunos várias frases complexas – “Não tenho mais que te dar / Nem tu mais que me pedir”; “Na morte morrer contigo / Na vida nunca deixarte”, etc. – que os alunos deverão reduzir aos seus constituintes essenciais. Este exercício pode revelar-se muito eficaz na preparação para exercícios posteriores de síntese ou de resumo.

O dominó da sintaxe

O professor, a partir de frases retiradas de textos que constituem este *corpus*, elabora um “dominó” cujas peças correspondem aos elementos que desempenham uma determinada função sintáctica. Distribui-as, depois, aos alunos juntamente com um cartão contendo a estrutura da frase a construir. Naturalmente, o exercício ganha complexidade se o número de “peças” for superior ao de funções sintácticas.

Por exemplo, “Baite lenco benturozo ter / Aquelas maos de marfim” poderia contemplar diferentes “peças”: o vocativo, o predicado, o atributo, o complemento indirecto, o complemento directo e o complemento determinativo.

Namoro do sujeito com o predicado

Para que os discentes tomem consciência da importância das regras de concordância entre o sujeito e o predicado, pode facultar-se-lhes o grupo de versos que se seguem, para que detectem a incoerência, o erro, e corrigindo-o, indiquem a forma correcta.

“Dis ós **moços** mais bonitos / Que não se **isqueçu** de mim”

“Lembra te que sao **meus olhos** / A **chorar** por te não **ver**”

“Nem **a morte** / Nem **o fado** / Me **pode** tirar”

“Assim se **ade** unir / **O meu e o teu coracao**”

“Se **os anjos te adoro**”

“**Vai o teu nome e o meu**”

“Desculpa Amor Pelo Trabalho Que **Tivestes.**”

“Que Isto E A Recompensa da Lembrança Que Me **Destes.**”

“O Adeus e na terra so a ti firmeza e lialdade so **emcontrastes**
em mim.”

Análise sintáctica

Com exemplos retirados de quadras estudadas o professor sugere a análise sintáctica das mesmas. O grau de dificuldade deve aumentar gradualmente e estar de acordo com o nível de ensino a que se destina.

Divisão e classificação de orações

Escolhidas várias frases complexas, os alunos, em trabalho individual ou de pares, deverão proceder à divisão e classificação das várias orações, classificando morfológicamente o elemento gramatical que estabelece a relação entre elas.

E agora, noutro discurso?

Fornecido um excerto com o discurso directo, solicita-se aos alunos que o convertam no discurso indirecto, indicando e registando cada alteração a que tiverem de proceder. O mesmo exercício pode realizar-se fornecendo o texto no discurso indirecto e solicitando a sua conversão no discurso directo.

Registos de língua

Apresentada uma selecção de quadras onde seja clara a utilização de diferentes registos de língua, devem os alunos, em trabalho de pares ou de grupo, identificar cada registo, elencando as suas características fundamentais:

Bai carta feliz buando

Nas asas dum passarinho

Cando bires o meu amor

Dále um abraço e um veijinho

Vaite lenço venturoso

A um sincivel coração

Vai levar afetos meus

A quem é minha prisão

| | |
|------------------------------|-----------------------------|
| Parece que uma vos | Amor que impera nas almas |
| Me segreda ao coração | Unio nossos corações |
| Dizendo me que o seu affecto | Fez nos emfim seus captivos |
| Me tras a condemnação | Arrastamos seus grilhoens |

Norma e desvio (as quadras gémeas)

Este exercício consistirá em verter para o português padrão algumas das quadras do nosso *corpus*, sistematizando as noções de norma e desvio:

| | |
|------------------------|-------|
| Bai lenco da minha mao | _____ |
| Bai curren a freguesia | _____ |
| Bai dar emformacoes | _____ |
| Da minha sabedoria | _____ |

| | |
|---------------------------|-------|
| Neste lenço quiz faser | _____ |
| Obras da minha habelidade | _____ |
| Para um dia dar de prenda | _____ |
| A quem tenho amisade | _____ |

Pontuação

Um bom exercício consistirá em distribuir, aos alunos, qualquer uma das quadras deste *corpus* sem pontuação, cabendo-lhes a tarefa de os pontuar correctamente, justificando cada opção que tomarem.

| | |
|----------------------------|----------------------------|
| Aseita amor esta lenbransa | O teu caminho é distância |
| Que ella e de qer bem | Que de mim te faz esquecer |
| Sagredinhos de nos anbos | Deves ter para lembrança |
| Não nus digas a ningem | Este lenço em teu poder |

| | |
|-------------------------|------------------------|
| A minha estrella mostra | Alem da intrinade |
| O amor no coração | Durara tua paixao |
| A laranjeira doçura | Eu felis te devo tanto |
| O cordeiro mansidao | Do meu o teu coracao |

Acentuação

Um outro exercício interessante consistirá em distribuir um dos textos poéticos deste *corpus* sem qualquer acentuação, pedindo aos

alunos que o acentuem correctamente, justificando cada opção que tomarem, de acordo com as regras de acentuação abordadas em aulas anteriores.

O jogo dos sons

Para que o aluno se aperceba da importância da sonoridade dos textos, pode começar por fazer o levantamento dos sons predominantes, tentando, depois, com a colaboração do professor, descobrir a sua relevância na transmissão da mensagem, na estruturação do texto, etc. À medida que esta percepção for aumentando, serão introduzidos os conceitos de aliteração, cacofonia e outros que se considerem adequados ao nível de ensino.

Os fenómenos fonéticos

Dada a especificidade dos textos de literatura popular, pode o professor utilizar elementos deste *corpus* para leccionar o conteúdo que se relaciona com a origem da língua e sua evolução fonética (adição, supressão e mudança de fonemas). À medida que os alunos vão tomando consciência destas transformações, pode relacionar-se a origem da língua com factos históricos que a determinaram, nomeadamente através da elaboração conjunta de um quadro histórico.

Recursos estilísticos

Para o estudo dos recursos estilísticos pode escolher-se a seguinte alternativa:

a) exercícios de escolha múltipla:

Na frase: “Aquelas maos de marfim”, temos presente:

— a comparação

— a metáfora

— a personificação

b) seleccionar nos textos exemplos de determinados recursos estilísticos e tentar explicá-los.

c) transformar os recursos estilísticos, por exemplo, converter uma comparação numa metáfora.

Versificação

Estando em presença de textos poéticos, qualquer estrofe do nosso *corpus* serve o propósito de se equacionar o estudo das características específicas da versificação.

Sugerimos, portanto:

- a) contagem das sílabas métricas (a que acrescerão as noções de redondilha menor, redondilha maior, por exemplo);
- b) classificação das rimas;
- c) classificação da natureza das rimas;
- d) distinção entre rima externa e rima interna;
- e) classificação do esquema rimático.

5.1.3.3. Avaliação

A avaliação pode iniciar-se pela identificação e diagnóstico dos conhecimentos já adquiridos, dos pré-requisitos dos alunos.

Numa segunda fase elaboram-se as actividades e os exercícios que melhor se ajustam ao perfil da turma e que poderão contribuir para que se ultrapassem as dificuldades e lacunas diagnosticadas.

Numa fase posterior, serão novamente aferidos os conhecimentos dos alunos, de modo a verificar as insuficiências que foram superadas e ultrapassadas e quais os conteúdos sobre os quais será necessário um novo investimento temporal para informação e estudo, uma outra intervenção para que todos possam atingir os objectivos sugeridos pelos Programas.

Deverá ser criado um ambiente de trabalho onde os alunos possam experimentar, investigar, discutir e construir os seus conhecimentos no domínio do funcionamento da língua, potenciando assim o seu desenvolvimento enquanto utilizadores dessa mesma língua, pensando as palavras, reflectindo sobre a sua função, equacionando a sua riqueza enquanto veículo ímpar de comunicação.

5.2. Áreas curriculares não disciplinares

Nota: Apesar de, actualmente, estas Áreas Curriculares Não Disciplinares terem sido eliminadas dos currículos/planos de estudo, decidimos manter estas sugestões metodológicas, uma vez que podem ser utilizadas em Trabalhos de Grupo, Aulas de Apoio Pedagógico Acrescido, Clubes, Actividades da Biblioteca Escolar, Trabalhos Interdisciplinares, Educação para a Saúde,...

Com o objectivo fundamental de procurar dar resposta às diferentes solicitações dos alunos, de dar um novo rosto à educação e formação dos alunos do Ensino Básico (3º Ciclo) foram criadas três novas áreas, designadas por Áreas Curriculares Não Disciplinares, visando fundamentalmente a pluralidade e uma maior abrangência no desenvolvimento do domínio cognitivo, mas também no das atitudes e valores, no período que constitui a escolaridade mínima obrigatória.

Pretende-se com estas áreas que os alunos desenvolvam métodos de trabalho, começando a perspectivar a auto-formação, a investigação, e tomando consciência da importância crucial do respeito pelas relações gregárias.

Estas áreas não disciplinares promovem a aprendizagem em cooperação, oferecendo aos alunos a oportunidade de desenvolverem a sua capacidade criativa enquanto trabalham em grupo.

Assim, os alunos terão acesso a uma formação integral, contemplando os diferentes domínios, ficando mais habilitados, quer decidam ingressar no mundo do trabalho, quer desejem prosseguir a sua formação académica.

A esse propósito, atente-se no artº 5º do Decreto-Lei nº 6 / 2001 de 18 de Janeiro:

“...consideram-se as seguintes áreas curriculares não disciplinares:

a) Área de projecto, visando a concepção, realização e avaliação de projectos, através da articulação de saberes de diversas áreas curriculares, em torno de problemas ou

temas de pesquisa ou de intervenção, de acordo com as necessidades e os interesses dos alunos;

b) Estudo acompanhado, visando a aquisição de competências que permitam a apropriação pelos alunos de métodos de estudo e de trabalho e proporcionem o desenvolvimento de atitudes e de capacidades que favoreçam uma cada vez maior autonomia na realização das aprendizagens;

c) Formação cívica, espaço privilegiado para o desenvolvimento da educação para a cidadania, visando o desenvolvimento da consciência cívica dos alunos como elemento fundamental no processo de formação de cidadãos responsáveis, críticos, activos e intervenientes, com recurso, nomeadamente, ao intercâmbio de experiências vividas pelos alunos e à sua participação, individual e colectiva, na vida da turma, da escola e da comunidade.”

5.2.1. Área de projecto

Trabalho de projecto

Etapas:

1. **Contrato** **g negociação do tema e da natureza da produção;**
 - divisão de tarefas;
 - definição dos prazos a cumprir;
 - decisão do contrato pedagógico
 - assunção de compromissos.

2. **Produção** → investigação por meio de estudo documental e/ou trabalho de campo;
 - triagem da documentação;
 - elaboração de trabalhos;
 - apresentação de conclusões parcelares;
 - avaliação intercalar + eventuais reajustamentos.

3. **Socialização** → encontro do destinador com o destinatário: apresentação do produto do trabalho.
4. **Avaliação Global** → emissão de juízos de valor acerca do produto e do processo (grelhas a preencher, relatório, expressão de juízos de valor, etc.).



trampolim de onde sairá um novo projecto

Trabalho de projecto – *Lenços de namorados* u o conflito de gerações

1. Identificação do problema / escolha do tema

Tema: O conflito de gerações.

Produto final: O conflito de gerações: sala temática sobre o problema.
Palestra subordinada ao tema “Como derrubar o fosso geracional?”

Diálogo alargado / Debate: O professor, consciente da riqueza do tema e do discurso apaixonado que o mesmo possibilita, e na perspectiva de auscultar as opiniões de todos os alunos, deve procurar que todos se expressem, que todos se posicionem face ao problema para conseguir uma visão mais global e abrangente, uma perspectiva mais enriquecedora.

Identificação do problema

O professor pode seleccionar algumas imagens ou excertos de filmes onde seja facilmente identificável o conflito de gerações. Pode, inclusive, colaborar na elaboração de um inquérito que vise obter respostas às seguintes questões:

- por que existe um conflito de gerações?
- os jovens têm sempre razão nas suas reivindicações?
- os adultos têm fundamento para as suas proibições?
- qual o melhor caminho para o entendimento?
- quem deve ceder com mais frequência?

2. Objectivos

- realizar um trabalho pluridisciplinar;
- desenvolver os diferentes domínios da língua materna;
- estimular a criatividade e a imaginação;
- inculcar o sentido de responsabilidade;
- sensibilizar para a necessidade de respeito pela diferença;
- estimular a cooperação e a ajuda;
- desenvolver as capacidades cognitivas;
- estimular o espírito crítico;
- desenvolver hábitos de estudo e de pesquisa;
- conhecer a realidade envolvente;
- reconhecer o conflito de gerações;
- promover actividades que possam conduzir a um entendimento mútuo;
- ...

3. Motivação

- visionamento de filmes, documentários, reportagens, publicidade sobre o tema;
- leitura e análise das seguintes quadras:

| | |
|-----------------------------|-------------------------------|
| Quem qizer criar amores | Um pai não pode prohiar |
| Para niguem desconfiar | Sua filha de querer bem |
| Quando ulhar nao deve rir | Se as leis e os pais sagradas |
| Quando u rir nao deãe ulhar | As do anor mais força tem |

- preenchimento de um questionário alusivo ao tema;
- audição de canções que ilustrem o tema;
- diálogo / debate sobre o tema.

4. Preparação

Os alunos poderão produzir um trabalho escrito (em trabalho de pares ou em grupo) subordinado a um dos seguintes temas:

- O que é para mim o conflito de gerações?
- As minhas impressões sobre a vivência dos jovens com os adultos.
- Como solucionar o problema?
- Como reagirei eu quando estiver no papel dos pais?

Nota: textos retirados dos diferentes jornais e revistas, Banda Desenhada, pequenos trechos sobre o tema poderão também ser utilizados como suporte da produção escrita que, deste modo, perderá a conotação de tarefa penosa, pois a imagem estimula a criatividade e pode funcionar como estímulo para a pesquisa, para o despertar para uma realidade social.

5. Desenvolvimento

Divide-se a turma em grupos, estabelecendo as regras de funcionamento dos mesmos, de modo a que cada elemento saiba especificamente quais são as suas funções e o modo e interagir com os restantes membros. Uma lista de direitos e deveres pode ser criada em conjunto, alertando os alunos para a existência de regras a observar em trabalhos de grupo, em particular, e em sociedade, em geral. A divisão de tarefas deve ter em consideração o perfil de cada aluno, os meios de que dispõe e casa para a sua concretização (computador, por exemplo).

Os professores responsáveis pelo Projecto deve, em Conselho de Turma, distribuir o trabalho pelas disciplinas intervenientes. Estas devem planear a sua contribuição tendo em conta a especificidade dos conteúdos programáticos e a articulação destes com o produto final pretendido.

Sugestão de actividades que podem desenvolver-se:

- recolha de informação em diversas fontes;
- organização e tratamento dos dados recolhidos;
- pesquisa na Internet, em programas radiofónicos ou televisivos;
- recolha de canções, músicas que espelhem o conflito de gerações;
- questionário sobre o conflito geracional feito aos alunos e respectivos pais:

| | Sempre | Às vezes | Nunca | NS/NR |
|---|--------|----------|-------|-------|
| Os adultos têm sempre razão? | | | | |
| Os jovens têm de respeitar os interesses dos mais velhos? | | | | |
| Os pais devem estabelecer as regras sem tentar explicá-las? | | | | |
| Os jovens têm o direito de desobedecer a regras? | | | | |
| Os pais e os jovens nunca estão de acordo? | | | | |
| Um diálogo franco e aberto pode ajudar? | | | | |

- visita de estudo a uma instituição;
- convite a uma personalidade que dê uma palestra, na escola, sobre o tema;
- elaboração de textos em colaboração com as diferentes disciplinas intervenientes.

6. Organização do material recolhido

Após a triagem e tratamento de toda a informação recolhida, os alunos procedem à sua organização, tendo em conta o modo como pretendem apresentá-la à comunidade: sala temática.

De seguida, procedem às alterações, correcções e melhoramentos que considerarem pertinentes.

Finalmente, preparam a forma final do produto a ser exibido e partilhado com a comunidade.

7. Produto final

→ Sala temática com fotografias, imagens vídeo, artigos de imprensa, textos criados pelos alunos, tratamento estatístico dos resultados dos inquéritos;

→ Palestra sobre o tema à qual se seguirá um debate.

8. Avaliação final

A realização de um trabalho na Área de Projecto implica que o processo seja avaliado desde que é iniciado, enquanto decorre e no seu final. Materializa o conceito de avaliação contínua, pois tem em consideração os ajustamentos / alterações a que o trabalho está sujeito. No entanto, como a avaliação é sempre uma tarefa ingrata, devem utilizar-se os seguintes materiais, nas diferentes etapas do projecto:

- ficha de auto-avaliação (do aluno e do grupo de que faz parte);
- mapa de observação e avaliação (do professor).

Finalmente, em diálogo alargado, auscultam-se as opiniões de todos os intervenientes de modo a tornar mais profícua a avaliação final, que deve considerar o alcance da resposta ao problema a solucionar e cuja solução constituía objecto do trabalho. O relatório desta assembleia poderá ser anexado à acta do momento de avaliação do terceiro período.

Outros temas possíveis:

- ® Os movimentos migratórios;
- ® O Estado Novo e o movimento folclorístico;
- ® A literatura popular: documento de época;
- ® Tradições populares;
- ® Lenços bordados ou pintura *naïf*?

5.2.2. Estudo acompanhado²²¹

Esta área curricular visa uma intervenção junto dos alunos, no sentido de ser um precioso auxiliar no planeamento e consecução do estudo. Enfim, pretende “ensinar a saber estudar”.

221 Todas as actividades e processos de operacionalização podem e devem ser articulados com os outros domínios já abordados, nomeadamente o Ouvir/Falar e o Ler/Escrever.

Relaciona-se, também, com as competências que todos devem desenvolver como consequência da sua passagem pela educação básica, distribuída, no caso português, por três ciclos que correspondem a nove anos de escolaridade.

Não estamos em presença de uma filosofia de ensino redutora que apenas visa adicionar a um determinado número de conhecimentos um certo número de capacidades, atitudes ou valores. Aquilo que efectivamente se pretende é promover o desenvolvimento integral do aluno, de modo a tornar exequível a utilização dos conhecimentos adquiridos nas mais diversas situações, independentemente de se realizarem dentro ou fora do contexto escolar.

Desta forma, os alunos perceberão a importância de se conceber a aprendizagem como um processo que se desenvolve de forma gradual ao longo da vida, destacando-se, assim, a aquisição progressiva de conhecimentos e a importância na construção do próprio saber de cada um.

Apresentação oral de um trabalho

Tema: *Declarações de amor bordadas.*

O aluno deve ter em consideração a necessidade e a relevância de:

- falar de forma clara e audível
- ter um discurso organizado

Alguns procedimentos a considerar:

1. Para que toda a gente siga a exposição o aluno/orador deve fornecer aos colegas fotocópias do seu trabalho;
2. À medida que vai expondo deverá fazer esquemas que facilitem a apreensão dos conteúdos. Em alternativa poderá projectar transparências ou utilizar o powerpoint;
3. A linguagem deverá ser adequada e específica da área de saber em que se insere o trabalho.

Para avaliar o seu desempenho, poderá fornecer aos seus colegas uma grelha que eles deverão preencher no final da apresentação. Dessa grelha poderão fazer parte o seguintes itens:

| | BOM | SUFICIENTE | INSUFICIENTE |
|----------------------|-----|------------|--------------|
| Projeção da voz | | | |
| Dicção | | | |
| Clareza da exposição | | | |
| Sínteses e esquemas | | | |

Arte de dizer

A respiração

O controle da respiração intervém na arte de dizer na medida em que se relaciona com as pausas que por sua vez produzem o ritmo.

Além disso, está também relacionado com a intensidade e a entoação. Assim sendo, é importante a educação respiratória. Esta consiste em exercícios de inspiração e expiração.

Exercício de aplicação à leitura de um texto:

| | |
|--------------|---|
| (inspiração) | As crianças têm medo à noite, às horas mortas, |
| (expiração) | Do papão que as espera, hediondo, atrás das portas, |
| (inspiração) | Para as levar no bolso ou no capuz dum frade. |
| (expiração) | Não te rias da infância, ó velha humanidade, |
| (inspiração) | Que tu também tens medo ao bárbaro papão, |
| (expiração) | Que ruge pela boca enorme do trovão, |
| (inspiração) | Que abençoa os punhais sangrentos dos tiranos, |
| (expiração) | Um papão que não faz a barba há seis mil anos, |
| (inspiração) | E que mora, segundo os bonzos têm escrito, |
| (expiração) | Lá em cima, detrás da portas do infinito |

Guerra Junqueiro, *A Velhice do Padre Eterno!*

A dicção

A dicção perfeita consiste em tornar a mensagem mais audível e mais inteligível ao ouvinte. Os trava-línguas ajudam a corrigir e a aperfeiçoar a dicção.

Exercícios:

Recitar os seguintes trava-línguas, primeiro devagar e depois cada vez mais depressa, sem omitir nenhuma sílaba:

- Um tigre, dois tigres, três tigres.
- O rato roeu a rolha da garrafa do rei da Rússia.
- Assim como a pega papa a fava, porque é que a fava não papa a pega?
- Debaixo da pipa passa o pinto, pinga a pipa, pia o pinto.
- O tempo perguntou ao tempo quanto tempo o tempo tem. E o tempo respondeu ao tempo que o tempo tem tanto tempo quanto tempo o tempo tem.
- Era uma vez uma mafagafa que tinha cinco mafagafinhos; morreu a mafagafa e ficaram os mafagafinhos a mafagar sozinhos.
- Um prato de papas a pata papa.
- Paulina sem pau é Lina; Paulina sem Lina é pau; tira-se o pau à Paulina, fica Paulina sem pau.
- Moço, meu moço leva os bois ao lameiro, os sapatos ao sapateteiro que tos sole e sobressole e que tos torne a sobressolar. E sobressolará, sobressolará, que ele bom sobressolador será.
- Pardal pardo porque palras? Palro e palrarei por que sou o pardal pardo palrador de el-rei.
- Tenho uma saia birlada chirlada, de galhopa talhada. Disse ao galhopo talhador que a birlasse, que a chirlasse que eu pagaria a birladura, chirladura, de galhopa talhadura.

A voz

Os sons da voz humana provêm da vibração das cordas vocais modificados no seu trajecto.

As qualidades do som são: intensidade, altura e timbre.

Exercícios:

1.

a) ler uma quadra dos lenços de namorados mantendo sempre a mesma intensidade, altura e timbre. O aluno deve ser alertado para a necessidade de separar cadencialmente todas as sílabas e palavras. Concluirá, deste modo, que o efeito é monótono.

b) ler a mesma quadra:

— num tom mais alto e mantendo-o até ao fim;

— num tom mais baixo, mantendo-o até ao fim;

— num tom médio mantendo-o até ao fim.

2. Alunos diferentes lerão, alternadamente, cada frase.

— As namoradas esperam finalizar o lenço para oferecer aos namorados o seu coração bordado a mil cores;

— As namoradas bordam os lenços suspirando;

— As jovens são amadas e acarinhadas pelos conversados.

— As jovens menos prendadas ou que não sabem bordar espreitam, cobiçosas, os lenços bordados pelas mais talentosas;

— Lenços: escritas de sentimento, em linho ou algodão, à espera de amor.

— Os rapazes amam em segredo, passeando na rua, à espera de um lenço.

3. Ler as quadras que se seguem procurando pronunciar cada unidade gráfica no mesmo tom, mas elevando progressivamente o tom de unidade para unidade, de forma a conseguir um tom emotivo gradualmente crescente:

Desenhamos um caminho

Sem pretos nem castanhos

Com cores de sonhos abertos

Para aqueles que amamos

O verde, amarelo e laranja

Nas descobertas sagradas

Vividas na intimidade

E como tesouros guardadas

Nas emoções o vermelho

Como a lava a borbulhar

À espera de resolver

O complexo verbo amar

Conversas pintadas de azul

Dentro de nós construímos

Com o céu como cenário

Na vida que colorimos

Criar um texto

Dado um tema para desenvolver por escrito, há vários procedimentos a ter em conta durante a elaboração do texto.

1. Pensar em tudo aquilo que se relaciona com o tema;
2. Elaborar uma lista nominal de todos os itens que o aluno seleccionou;
3. Escrever uma pequena introdução (uma a três linhas), separada por um parágrafo do resto do texto;
 - 3.1. Essa introdução pode ter a forma de uma pergunta;
4. Tratar uma a um os vários itens seleccionados;
 - 4.1. É importante que se estabeleçam relações de sentido através de vários conectores que o aluno tem à sua disposição (advérbios, conjunções e respectivas locuções, pronomes...);
 - 4.2. A selecção de conectores deve ser feita em função do tipo de relação que se pretende estabelecer: alternância, continuidade, oposição, relação, consequência, etc., etc. ;
5. Se pertinentes e necessários, podem dar-se exemplos que ilustrem o que se está a dizer;
6. Terminar com uma conclusão que terá sempre a ver com as ideias expostas. Pode ser uma avaliação, uma breve síntese, uma interpelação, etc.;
 - 6.1. A conclusão, que se inicia sempre por parágrafo, pode começar por alguma destas expressões, entre outras: *concluindo*, em *conclusão*, em *suma*, em *síntese*, *resumindo*, etc.

Exemplo: *A manifestação dos afectos através de um lenço.*

- Hipótese de aspectos que poderíamos tratar, entre outros:
- variedade dos afectos;
 - comunhão anímica;
 - partilha mútua de sentimentos;
 - razão de viver;
 - o coração vs a razão.

Hipóteses de introdução (dois exemplos)

a) Quando falamos de afectos, a que estamos a referir-nos concretamente?

b) Ao falar de afectos, pensamos inevitavelmente na grande variedade de sentimentos que o ser humano pode experimentar.

Hipóteses de conclusão (três exemplos)

a) Em suma, os afectos são essenciais ao homem. É preciso que ele tenha esta consciência e procure manifestá-los de acordo com a voz do coração, mesmo quando esta se manifesta através da oferta de um lenço de namorados.

b) Infelizmente, temos de concluir que o Homem nem sempre tem sabido lidar com a expressão dos seus afectos e, muitas vezes, experimenta o desencanto, a desilusão, a solidão, sentimentos que, a par do amor e da paixão, podemos encontrar nos *lenços de namorados*.

c) Resumindo, os afectos são intrínsecos ao Homem. São também uma fonte inesgotável de prazer recíproco que ele tem de aprender a manifestar da forma mais adequada à pessoa ou à situação. As mulheres minhotas fizeram-no através de um simples lenço.

Debate (regras de organização)

Tema sugerido: *São os lenços do namorado uma centelha de futuro?*

1. A primeira coisa a fazer quando se pretende organizar um debate é escolher o tema. Muitas vezes este surge naturalmente durante o decorrer das aulas.

2. Dependendo do tema, pode ser importante que os intervenientes se informem previamente sobre o mesmo e recolham documentos a ser distribuídos com antecipação.

3. Fundamental é escolher um coordenador, um moderador e um secretário.

— O coordenador propõe as regras; dá ou corta a palavra aos participantes segundo a ordem de inscrição;

— O moderador orienta o debate;

— O secretário regista o nome de quem quer tomar a palavra; toma notas para as conclusões.

4. É necessário estabelecer regras:

- a duração do debate;
- a duração das intervenções;
- o modo de intervenção.

Quanto a este último ponto, nunca é demais lembrar quer para que o debate seja eficiente:

- cada pessoa só tomará a palavra quando o moderador lhe der;
- em caso nenhum poderão as pessoas falar ao mesmo tempo;
- nunca deverá haver conversas laterais que, para além de perturbar, desviam a atenção do centro do debate.

5. Para um bom funcionamento do debate, deve perspectivar-se uma abordagem organizada do tema, com a análise dos vários problemas a ele ligados segundo diferentes perspectivas. O moderador pode pedir esclarecimentos, fazer perguntas, levantar questões.

6. No final, faz-se o resumo das conclusões que podem ser passadas a escrito pelo secretário.

7. É aconselhável fazer uma avaliação do modo como decorreu o debate desde a sua preparação até ao seu funcionamento, tendo sobretudo em vista debates futuros.

Dramatização

Os alunos vão dramatizar:

- a) a história subjacente ao Lenço do Amor não correspondido;
- b) a conversa entre a namorada que bordou o Lenço 1945 e a sua rival;
- c) a história que explica a origem do Lenço do Comendador.

Para a realização desta actividade, poderão os alunos dramatizar um texto escrito expressamente para teatro ou adaptar um texto narrativo. Em qualquer dos casos, há vários elementos que fazem parte de um texto teatral alguns dos quais são imprescindíveis mesmo numa dramatização muito simples realizada numa sala de aula, tais como o cenário e o vestuário adaptado ao papel das personagens e à época em que se passa acção.

A VOZ - É imprescindível que a voz dos alunos se ouça claramente. Para tal devem projectá-la para a última fila da assistência. Assim, terão a certeza que serão ouvidos em toda a sala. Mas não basta ser ouvido; é preciso ser entendido. Por isso terão de articular as palavras com clareza e nunca se devem voltar de costas para o público.

OS GESTOS - Também os gestos são importantes. Eles dão vida às palavras e podem ajudar à transmissão das ideias e das emoções. Mas, atenção, não devem ser exagerados, devem ser tão naturais quanto possível. Além dos gestos, são muito importantes as expressões corporais e faciais, as quais, por si só, são muitas vezes capazes de transmitir sentimentos tais como medo, alegria, sofrimento, dúvida, espanto, etc.

A ACTUAÇÃO - Toda a actuação deve aproximar-se da vida real de forma a que os espectadores se esqueçam que estão a assistir a uma representação e se deixem seduzir pelo realismo das cenas apresentadas.

Para dar corpo a uma dramatização é necessário, antes de mais, encontrar um encenador e distribuir os papéis (personagens) pelos actores.

Pode começar-se por treinar apenas as réplicas (as falas de cada actor) com o texto na frente, mas para a turma realizar uma autêntica representação terão todos os intervenientes de fazer um esforço de memorização que em última instância terá de ser individual.

Seguidamente, e para dar corpo ao texto teatral, é fundamental treinar os gestos e as movimentações no palco.

Transformar um texto narrativo em texto dramático

Passos a seguir:

- aproveitar apenas o texto em discurso directo;
- retirar todas as interferências do narrador;
- seleccionar todas as informações sobre:
 - espaços onde decorre a acção
 - movimentação das personagens
 - atitudes das mesmas
 - sentimentos por elas expressos

- transformar essas informações em texto de suporte (didascálias: informações para o encenador e para os actores, apresentados entre parêntesis, com uma letra diferente e inseridos ou antes das falas dos actores ou intercalados nas mesmas).

Trabalhos de grupo

O trabalho de grupo pode ser extremamente útil e interessante ou completamente inútil e confuso. Tudo depende das atitudes dos intervenientes. Sugerimos esta actividade para o estudo dos recursos estilísticos baseado nos lenços de namorados.

Para o sucesso de um trabalho de grupo, é fundamental que:

- Todos sejam pontuais;
- Cada um traga o material que lhe compete, as informações que lhe foram solicitadas;
- Fale cada um de sua vez;
- Se respeitem opiniões diferentes;
- Se ouçam uns aos outros;
- Se discutam com calma os problemas que vão surgindo;
- Se use um tom de voz que não perturbe o trabalho dos outros grupos;
- Se respeitem os tempos destinados à execução de cada tarefa.

Procedimentos durante a execução de um trabalho:

- escolher um porta-voz;
- registar os passos da pesquisa;
- registar as conclusões.

Após a execução do trabalho:

- comunicar aos outros grupos os resultados do trabalho;
- ouvir atentamente as comunicações dos outros grupos;
- fazer uma síntese.

Trabalhos de pesquisa (indicações a facultar aos alunos)

1. Devem os alunos começar por procurar documentação sobre o tema do trabalho seja através de manuais , informação oral ou bibliografia.

2. A apresentação e organização do trabalho obedece a um esquema fixo:

- capa;
- página de rosto;
- índice;
- texto;
- anexos;
- bibliografia.

2.1. Na *capa* deve escrever-se o título do trabalho e o nome de quem o realizou.

Na *página de rosto* escreve-se o nome da escola, a disciplina em que se insere o trabalho, o nome do professor ou professores que orientaram a pesquisa e a data.

Do *índice* constam os capítulos que constituem o trabalho (à esquerda) e as respectivas páginas (à direita). A numeração inicia-se com a página de rosto que deve ter o número 1.

Os *anexos* incluem textos de apoio, gráficos, esquemas, mapas, inquéritos realizados etc., utilizados durante a pesquisa.

Da *bibliografia* constam as obras consultadas, artigos de jornal ou revistas, enciclopédias, etc.

2.1.1. Uma das regras da apresentação da bibliografia é a seguinte:

- em primeiro lugar escreve-se, em maiúsculas, o último apelido do autor seguido do primeiro nome e outros apelidos separados do primeiro por uma vírgula ;
- segue-se o título em itálico;
- por último escreve-se o nº do volume no caso da obra ser composta por vários, local de edição, o nome da editora, e ano da publicação. No caso deste não existir, regista-se o número da edição.

Exemplos:

HERCULANO, Alexandre, *Lendas e Narrativas*, Tomo II, Livraria Lisboa, Bertrand, 25ª edição.

BAPTISTA, António Alçada, *Catarina Ou O Sabor da Maçã*, Editorial Lisboa, Presença, 1999.

No caso de haver até três autores, escrevem-se os seus nomes.

Exemplo: MACHADO, Álvaro Manuel / PAGEAUX, Daniel -Henri, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1988.

Se forem mais de três, escreve-se apenas o primeiro seguido de “e outros” *ou et alii*.

Exemplo: GRITTI, Jules e outros, *A Análise Estrutural da Narrativa*, Petrópolis, Editora Vozes Limitada, 1972.

No caso de se tratar de um texto inserido num jornal ou revista deve:

- escrever-se o nome do autor;
- título do artigo entre aspas;
- título da publicação em itálico, precedido de in, a série se houver e o ano, a data e as páginas em que aparece.

Exemplo: BASTOS, A. de Magalhães, «Um Quinto Centenário da História Religiosa do Porto», in *O Tripeiro*, V série, ano IX, nº 8, Dezembro, 1953, pp. 225-227.

2.2. O texto deve ser constituído por três partes:

- Introdução;
- Desenvolvimento;
- Conclusão.

2.2.1. Na *introdução* deverá destacar-se a importância e oportunidade do assunto e expor a maneira como vai ser tratado.

Do *desenvolvimento* podem constar vários capítulos. O texto terá de ser muito bem redigido e muito bem ordenado. Para facilitar uma boa ordenação, podem os discentes subdividir os capítulos em capítulos mais pequenos aos quais atribuirão um subtítulo. Poderão levantar questões para as quais procurarão resposta ou respostas a partir da in-

investigação que fizerem. Às vezes, pode ser oportuno fazer pequenas transcrições que confirmem o que estão a dizer, ou abram perspectivas a explorar. Estas transcrições devem ser curtas e apresentadas sempre entre aspas. Finalmente, e se for o caso, ilustrar o trabalho com imagens.

Na *conclusão*, como o nome indica, deverá fazer-se um pequeno resumo das principais conclusões a que os alunos chegarem na sua investigação.

Trabalhos de consulta

Reconhecendo a importância da leitura para informação e estudo, devem os alunos receber apoio na realização destas tarefas para que gradualmente as realizem com maior naturalidade e desenvoltura. É, pois, crucial que saibam consultar, entre outras obras de importância reconhecida:

- a) dicionários;
- b) gramáticas;
- c) prontuários;
- d) compêndios de História Universal, História de Portugal;
- e) enciclopédias;

Para tornar mais atractivo o trabalho a realizar, podem seguir-se as seguintes etapas:

- a) análise e estudo do índice;
- b) localização da página contemplando o aspecto a investigar;
- c) verificar a existência de vários significados possíveis (quando se consulta o dicionário);
- d) comparar os resultados obtidos com os atingidos pelos colegas;
- e) realizar trabalhos de profundidade crescente;

Sugestões para trabalhos de consulta:

- a) consultar o dicionário para conhecer significados de palavras bordadas nos lenços que os alunos não descodifiquem;
- b) consultar uma gramática para aferir as regras de formação de palavras, a partir dos neologismos presentes nas quadras do corpus;
- c) enquadrar, com recurso à História de Portugal, os lenços de namorados no período da “glorificação popular” do Estado Novo.

Visitas de estudo

Uma visita de estudo está normalmente relacionada com uma disciplina que os alunos estão a frequentar. Tem como objectivo aumentar os seus conhecimentos numa determinada área, alargar a sua cultura geral ou ainda fazê-los ver a aplicação prática de conhecimentos teóricos.

Quando se realiza uma visita de estudo, devem os alunos preparar-se de antemão, recordando alguns conhecimentos que os farão tirar todo o partido da mesma visita.

Devem ser pontuais e levar consigo um bloco de notas onde tomarão alguns apontamentos que não só os ajudarão a reter ideias interessantes como lhes servirão na elaboração do relatório que lhes será pedido posteriormente. Se tiverem uma máquina fotográfica devem levá-la consigo para fazerem a sua própria reportagem.

Para a elaboração do relatório, e para além do que lhes for pedido pelo professor, podem aproveitar as sugestões que se seguem.

Itens para o relatório de uma visita de estudo

- data da visita;
- meio de transporte utilizado;
- professores acompanhantes;
- número de alunos participantes;
- disciplina na qual se integra a visita de estudo (por exemplo: Língua Portuguesa);
- tema da visita (por exemplo: *Os lenços de namorados e a literatura popular*);
- local ou locais visitados;
- quem guiou / orientou a visita;
- aspectos mais interessantes;
- documentação fornecida durante a visita;
- o que se aprendeu de novo;
- aquilo de que mais se gostou;
- aquilo de que menos se gostou;
- efeitos da visita:
 - deixou os alunos indiferentes?
 - despertou neles o interesse em alargar os seus conhecimentos?

Se os alunos quiserem fazer uma avaliação do seu procedimento durante a visita de estudo, podem preencher o seguinte quadro:

| | Sim | Às vezes | Nunca | Sempre |
|---|-----|----------|-------|--------|
| Fui Pontoal | | | | |
| Levei o material recomendado | | | | |
| Estive atento às informações do guia | | | | |
| Não participei em conversas paralelas durante a exposição do guia | | | | |
| Respeitei os meus colegas | | | | |
| Respeitei o(s) professor(es) | | | | |

Visualização de um filme

Os alunos assistirão a um filme, a uma reportagem televisiva ou a uma notícia a propósito dos *lenços de namorados*, amiúde referenciados nos diferentes meios de comunicação, sobretudo no Dia dos Namorados.

Proposta de uma ficha a preencher após o visionamento de um filme:

Ficha técnica

| | |
|--------------------|--|
| Título | |
| Realizador | |
| Data da realização | |
| Principais actores | |
| Assunto | |

Conteúdos

| | |
|--|--|
| Época histórica | |
| Localização espacial | |
| Ambientes | |
| Vestuário | |
| Costumes | |
| Grupos sociais | |
| Personagens principais e/ou históricos | |
| Outros | |

A opinião pessoal

5.4.3. Formação cívica

Constituindo um novo espaço privilegiado na educação para a cidadania, esta área curricular não disciplinar perspectiva a educação para a cidadania, tendo como fim o desenvolvimento e o aperfeiçoamento da consciência cívica dos discentes, componente essencial no processo de formação de cidadãos com apurado sentido de responsabilidade, espírito crítico e com capacidade interventiva.

O *corpus* do nosso trabalho poderá servir de base ao estudo de algumas questões, de que destacamos:

→ *a condição feminina*

Quem qizer criar amores
Para niguem desconfiar
Quando ulhar nao deve rir
Quando u rir nao deãe ulhar

Um pai não pode prohiar
Sua filha de querer bem
Se as leis e os pais sagradas
As do anor mais força tem

→ *a responsabilidade dos jovens*

Eu nunca me rigulei
Pelas minhas companhairas
O cazar a mosa nova
E o pior das asneiras

Dar dois dedos de conversa
Não é dar o amor a alguém
E so ver que vento assopra
Quem vai com calma vai bem

→ *educação para os afectos*

Se eu te der um beijo
Não é má educação
Só é remédio que cura
Doenças do coração

Meu amor se estás repeso
Da palavra que me deste,
Dá-me o beijo que te dei,
Toma dois que tu me deste.

→ *educação para a saúde/higiene*

Dei um lenço ao meu amor
P'ra ele açoiar o pingo
Gostou tanto tanto dele
Que só se açoia ao domingo

→ *a conservação da Natureza*

Ó Minho das noites belas
Onde o linho amadurece
Quem uma vez te visita
De ti nunca mais s esquece

Parte 3

Resultados e Conclusões

6.1. Conclusões específicas da didáctica

O nosso objectivo ao elaborar, planificar e testar em situação real de aula os diferentes processos de operacionalização, actividades e exercícios que constituem a Parte II do nosso estudo era, fundamentalmente, potenciar o desenvolvimento das capacidades intelectuais e espirituais dos alunos enquanto simultaneamente se lhes oferecia a possibilidade de aperfeiçoar e enriquecer de modo natural e consciente o seu sistema de atitudes e valores.

A um primeiro nível, os alunos reagem com alguma desconfiança e insegurança ao contacto com a miríade de textos que concretizam o imaginário infinito da cultura popular. Tal facto não constituiu qualquer surpresa para nós, uma vez que, sem pretendermos proceder a uma análise profunda dos Programas de Língua Portuguesa e de Português, temos a consciência de que a escola, o ensino da língua e da literatura são geral e genericamente conotados com o estudo da literatura dita institucional onde eventualmente pontificam as obras dos autores mais representativos da literatura portuguesa.

Todos esperam estudar a vida e obra de Gil Vicente, Camões, Eça de Queiroz, Fernando Pessoa, Sophia de Mello Breyner Andresen, Miguel Torga e tantos outros que se tornaria deveras fastidioso enumerá-los. Evidentemente que o modelo tradicional de ensino da literatura é completamente anacrónico e inadequado, pois encara a existência dos cânones numa perspectiva historicista e diacrónica. Esta visão é, em nossa opinião, perturbadoramente redutora. O ensino da literatura foi, séculos a fio, convertido pela tradição didáctica (que quase nenhuns ousavam discutir, contestar ou modificar) numa aprendizagem mecânica e impessoal através da qual os alunos deveriam proceder à memorização de géneros e modos, datas, épocas e períodos literários, de cuja reprodução fiel e exacta se fazia depender o sucesso escolar.

As actividades por nós sugeridas (e o preenchimento das grelhas de avaliação que elaborámos com o objectivo de aferir e avaliar o alcance do nosso trabalho) facultaram-nos a possibilidade de esbater mitos primordiais que jazem adormecidos no nosso subconsciente e que nos faziam acreditar ser diminuto o espaço a dedicar à literatura popular dentro das aulas de Português. Daí que a exposição aos textos estuda-

dos tenha modificado a inicial atitude de desconfiança dos discentes já por nós referida.

Sem desrespeitar os Programas elaborados pelo Ministério da Educação e iguais para todos os alunos portugueses, em qualquer escola do país, continental ou insular, o professor que considerar as nossas sugestões terá a oportunidade de analisar e ensaiar uma nova atitude face ao processo de ensino-aprendizagem, na perspectiva de lhe ser exequível encontrar um equilíbrio entre o que é imposto centralmente e a poesia bordada dos *lenços de namorados* que constituíram objecto do nosso estudo.

Nas situações em que tivemos oportunidade de testar os exercícios propostos no Capítulo V foi nossa intenção sublinhar a importância de facultar aos alunos a possibilidade de experienciar a literatura popular presente nas quadras dos *lenços de namorados*, ouvindo-as, lendo-as, declamando-as, analisando-as e transformando-as, interagindo com o vasto e fantástico – tantas vezes injustamente esquecido e ignorado – património da tradição oral. Assim, depois da audição, da leitura ou declamação das quadras arriscaram-se caminhos complementares, de modo a tornar uno aquilo que pareceria disperso e susceptível de ser encarado numa visão reducionista. Sugeriram-se actividades de outros domínios, desde a redacção de possíveis desenlaces que a história de um lenço deixava adivinhar, até à realização de leituras para recolha de informação e estudo, passando pelos trabalhos de pesquisa na internet e pela elaboração de textos obedecendo a diferentes tipologias.

Podemos afirmar, tendo em consideração a avaliação realizada, que foi possível criar um ambiente favorável à aprendizagem, aliando o gosto pela descoberta, e em que estes alunos aprenderam a amar a literatura popular, a descobrir o prazer em a estudar, transformando-se gradualmente em leitores mais autónomos, competentes e críticos, capazes de adquirir e de desenvolver uma eficaz competência literária.

Outros discentes, mais avessos ao estudo do fenómeno literário e menos motivados para a realização das tarefas escolares, revelaram um menor interesse e entusiasmo, embora deixassem adivinhar uma certa surpresa ao conhecerem a intencionalidade comunicativa que se encontra na origem dos lenços. E, embora mais resistentes ao encanto, sedução e simplicidade dos textos estudados, puderam assim mesmo tornar-se leitores mais espontâneos, participando com alguma destreza e espontaneidade nos exercícios com uma maior e evidente compo-

nente lúdica. Também as actividades realizadas com recurso às novas tecnologias – instrumentos poderosos, actuais, atractivos, eficazes e multifacetados – suscitaram grande entusiasmo.

A realização destes exercícios favoreceu o desenvolvimento de actividades receptivas e a convivência metalinguística enquanto, simultaneamente, permitiu e fomentou o trabalho em equipa, uma partilha permanente de conhecimentos e descobertas com respeito pelas necessárias regras da convivência interpessoal, a colaboração entre pares, a divisão de tarefas, a elaboração e correcção conjunta de trabalhos e valorizou prioritariamente os usos comunicativos (compreensivos e expressivos).

Com efeito, ao darmos prioridade à prática, ao uso da língua, à leitura e às expressões oral e escrita fizemo-lo na perspectiva de que é ao aluno que compete a formação dos seus novos conhecimentos, construindo-os, obviamente, com a necessária colaboração do professor.

Perante os resultados obtidos, estamos conscientes – hoje como sempre – de que este tipo de aproximação à literatura popular e os diferentes métodos utilizados implicam uma nova abordagem do conceito de aula e do próprio processo de ensino-aprendizagem, ao funcionarem como procedimentos alternativos que diversificam o ensino e o acesso à literatura. De modo algum tivemos a pretensão que estas actividades possam constituir o passe de mágica que viria resolver todos os problemas de professores e alunos.

No entanto, ao darem resposta à diversidade do horizonte expectacional dos alunos na sala de aula, os exercícios por nós elaborados e propostos puderam valorizar as dificuldades de aprendizagem, escolhendo e adaptando o grau de dificuldade que melhor se coadunava com o perfil da turma. A indiscutível diversidade das actividades realizadas implicou o desenvolvimento de uma vasta gama de conhecimentos, competências e habilidades que potenciaram a experimentação de diferentes estilos de aprendizagem, favorecendo a crescente autonomia dos estudantes.

Naturalmente, tivemos sempre em consideração a necessidade de contemplar todos os matizes da expressão da vida humana de modo a facultarmos aos alunos a eventual e desejável descoberta do seu enorme potencial e as suas distintas possibilidades de realização. Aquilo que está em causa não é uma simples actualização pedagógica

da escola, mas algo mais abrangente: a sua organização em função de novas necessidades e de novos objectivos sociais.

Ao elaborarmos e aplicarmos instrumentos de recolha de dados e de observação, fizemo-lo por lhes reconhecermos um valor adicional na medida em que permitem aferir a validade e adequação das nossas propostas, conferem um carácter formativo à avaliação e proporcionam a reflexão ao professorado que, regra geral, manifesta grande resistência e aversão a qualquer ideia ou filosofia que pressuponham mudança.

As nossas experiências mostraram também que os alunos não são seres passivos e assistem às aulas captando as mensagens e imagens que melhor se adaptam ao seu modo de ser e de estar na vida, à maneira como estão habituados a observar e analisar as coisas na existência do seu quotidiano. Os jovens sempre buscam informação que lhes possa ser útil e à qual reconheçam um sentido significativo, imediato e prático. Foi-nos, portanto, possível concluir que sempre que se verificou uma conexão entre o que se aprendia e a realidade exterior, os alunos reagiram de forma francamente positiva a todas as tarefas e actividades, sobretudo àquelas que contemplavam o uso de materiais audiovisuais ou das novas tecnologias da informação, interrelacionando o conhecimento literário com a criatividade e a expressão literária e outras formas de carácter artístico.

O amor presente nos lenços, as representações sociais e pessoais que deixam transparecer as quadras e os símbolos bordados despertaram-lhes o gosto pela leitura enquanto despertavam similarmente para a existência de valores e conceitos, tornando-se assim “operadores de conhecimentos”.

Pudemos então constatar que à medida que os distintos níveis educativos e os nossos objectivos se vão cumprindo, é possível – e desejável – aumentar a complexidade dos exercícios e o nível de exigência dos próprios alunos.

E uma vez que as novas tecnologias da informação e da comunicação encerram enormes potencialidades parece-nos conveniente, necessário e urgente que o Ministério da Educação dote as escolas de uma rede informática mais ampla, pois tal atitude significará o franquear das portas a um mundo inimaginável de possibilidades. A escola, enquanto parte integrante da sociedade, não deve, de modo algum, alhear-se de todo o progresso, de todas as mudanças. Deve,

antes, possibilitar estes novos conhecimentos educacionais a toda a população escolar.

Podemos concluir, face ao exposto, que a escola precisa de saber cativar os alunos, de os motivar intrinsecamente, para poder recuperar o seu lugar de eleição como um espaço onde os jovens possam realizar, completar e ampliar a sua aprendizagem, aperfeiçoando-se como alunos e enriquecendo-se na sua dimensão humana.

A escola, enquanto forja do futuro, deve promover a formação integral dos indivíduos, objectivo que se atingirá quando a escola for o reflexo da sociedade heterogénea actual, e onde todos os indivíduos tenham, de facto, igual direito de acesso e iguais condições de sucesso, sem qualquer tipo de exclusão, mas antes uma “escola inclusiva”.

De um modo ou de outro, todas as actividades propostas no Capítulo V são válidas, se complementam, e podem revelar-se insuficientes, o que constitui um desafio acrescido e permanente para o professor que, deste modo, se encontra perante a necessidade de adaptar uma postura diferente da tradicional, questionando os exercícios, questionando-se a si próprio numa atitude claramente reflexiva e da qual resultarão novas práticas e uma enorme vontade de aperfeiçoamento.

Finalmente, pudemos concluir que não existe um método único e ideal, razão que justifica um certo ecletismo que caracteriza todas as nossas propostas cuja validade e pertinência radicam especialmente no facto de poderem constituir um conjunto de dados e informações passíveis de uma adaptação, de uma reinterpretação por futuros investigadores.

Os exercícios que tivemos oportunidade de experimentar, mais do que esgotarem o problema, levaram-nos à percepção da complexidade inerente a qualquer unidade didáctica, independentemente do nível de ensino em que está inserida e da qual é parte integrante. Por isso, estas sugestões valem sobretudo porque abrem e oferecem novas perspectivas de abordagem da literatura popular, em geral e da que os *lenços de namorados* encerram, em particular, ampliando o repertório literário e sugerindo a existência de novos caminhos ainda por explorar.

As nossas sugestões podem, portanto, ajudar à planificação de aulas mais plurais e diversificadas, aliando sempre a função didáctica a uma perspectiva lúdica, na óptica de que esta contribua para estimular e enriquecer o processo de ensino-aprendizagem.

6.2. Conclusões finais do estudo

Todo o processo encetado pressupõe um desenlace que aqui, neste trabalho, assume a forma de um último capítulo onde serão registadas algumas conclusões a que se foi chegando, à medida que a areia se esgotava dentro da ampulheta.

Depois de delimitar o campo literário em que a literatura popular se insere e de aí a termos situado, certos de que uma investigação com estas características apresenta limitações endógenas específicas da dimensão do próprio *corpus*, partimos para a avaliação da sua contribuição na formação de uma amostra representativa de uma literatura popular de língua portuguesa que incluísse o maior número de estrofes possível. Foi esse o nosso primeiro grande objectivo, uma vez que dele dependia todo o desenrolar do trabalho.

E então, mesmo correndo o risco de nos socorrermos de um *cliché*, diríamos que a literatura popular presente nas quadras dos *lenços de namorados* espelha um mundo simultaneamente verdadeiro e imaginário, terrestre e etéreo, pelo que aprender a conhecê-la é uma aventura fabulosa com que todos os homens têm de confrontar-se se não querem perder-se por a não terem conhecido ou nela terem ficado submersos pois, como afirma Ana Paula Guimarães:

“Tal como o amor que só é se existir para o outro, o saber tradicional só não morre se for uma contínua doação, imperceptível, talvez, mas total.”²²²

Para a realização do nosso trabalho de investigação colocámos vários pressupostos na expectativa de os verificarmos e de os podermos validar. Findo todo o processo que nos encaminhou até aqui, sobretudo por reconhecermos que as hipóteses são as respostas provisórias ao problema, construções mentais baseadas no processo indutivo, sem que isso, no entanto, sacrifique o espírito de descoberta e de curiosidade.

Foi, na verdade, a vontade de validar estas hipóteses que nos norteou e conferiu ao nosso estudo um fio condutor, conduzindo-nos, então, ao encontro das conclusões.

222 Ana Paula Guimarães, *Olhos, Coração e Mãos no Cancioneiro Popular Português*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, p. 195.

Ao trabalho de recolha seguiu-se a pesquisa das várias fontes bibliográficas, a própria recolha documental, destinada a auscultar a percepção dos pares sobre o problema, sobre a área do nosso estudo, que teve como expressão um conjunto de procedimentos metodológicos sistematizadores de uma pesquisa empírica.

Tendo partido da afirmação inicial de que os lenços populares representam o mimetismo dos lenços eruditos, regra geral designados por *lenços senhoris*, julgamos tê-la justificado amplamente, não só pelo recurso ao estudo dedicado à arte de bordar, como também pela perspectiva histórica que significou a abordagem ao lenço de mão.

Bordar não é apenas a arte de ornamentar tecidos, o alcance desta manifestação de engenho e talento é bem maior. Através do bordado é possível reconstruir a história do Homem. Torna-se, dessa forma, praticável verificar que também os homens foram exímios a bordar, revelando grande mestria e técnica numa ocupação milenar que se pretendia exclusiva dos elementos femininos.

Pudemos também concluir que o bordado, amiúde ligado à arte da ourivesaria, da joalheria, passou a significar, a partir da Idade Média, uma forma de exibir e alardear o poder económico e social.

O interesse destas conclusões é tanto maior se pensarmos que, numa fase inicial, só os senhores feudais e os membros com os mais elevados cargos eclesiásticos possuíam recursos bastantes para encomendarem peças sumptuosas, opulentas e faustosas, rica e profusamente ornamentadas com bordados, pedras e metais preciosos.

Só mais tarde, numa manifesta tendência para a imitação dos signos de riqueza e poder, o povo terá assimilado esta arte, adaptando -a às suas necessidades e sobretudo aos seus parcos poderes económicos. Numa história que se faz e refaz importa insistir nesta conclusão: toda a arte, por mais elaborada ou sofisticada que seja, é passível de ser adaptada, reproduzida, copiada. O povo sempre soube dar mostras de grande talento e argúcia na gestão dos seus recursos. Na inexistência de materiais tão nobres como os que apreciava – e também produzia – nas casas senhoris, recorria àqueles de que dispunha para também possuir o “luxo” de uma peça bordada. Aliás, esta actividade passou a representar, a determinado momento, uma forma de as mulheres contribuírem para o equilíbrio do magro e incerto rendimento familiar.

Sem a mestria, os riscos e sobretudo sem o tempo de que dispunham as meninas fidalgas (para quem o bordado serviria para ocupar

as horas de ócio, para impedir a divagação do espírito, considerada prejudicial e perniciosa), as mulheres populares criam, inventam novos motivos, mais próximos da limitada mundividência que as caracteriza, utilizam pontos mais fáceis de bordar e que exigem menor disponibilidade temporal. Por último, aquilo que procuram é a confecção rápida e pouco dispendiosa de um lenço que, na impossibilidade de se assemelhar aos lenços eruditos, seja o seu substituto, reclamando o direito à diferença, o que virá a permitir a clara distinção entre os lenços eruditos – com grande rigor de simetria no *ponto de cruz* e sobriedade nas cores vermelho e preto – e os lenços populares a *ponto pé-de-flor* e com uma explosão policromática: eis uma maneira de o povo assumir com naturalidade a sua espontaneidade e alegria que contrastam com a contenção e austeridade dos membros das classes aristocratas cuja rigidez transparece até nos lenços de mão...

Imitar é conhecer. Por isso os *lenços de namorados* – de cariz vinadamente popular – devem ser concebidos como a metamorfose que resulta de um palimpsesto de resíduos remanescentes dos *lenços senhoris*.

Falamos em riscos, em modelos. Neste sentido podemos concluir da importância capital em conhecer e analisar os *mapas* ou *marcadores*.

Algo esquecidos, para além do seu valor estético, os *marcadores* são um auxílio valiosíssimo na descodificação de algumas mensagens ou desvios. Estes antepassados dos modelos litografados exibem a evolução de estilos e motivos, mas são também a fonte onde muitas bordadeiras iam libar a inspiração ou copiar os alfabetos. Conhecer os *mapas* é, em nossa opinião, aceder a uma outra realidade; conceber o modo como se reflectem na confecção dos lenços é conceder-lhes a dimensão de arquétipos, de modelos.

Outra questão que não nos levantou qualquer dúvida foi a função do lenço enquanto substituto de um documento. Ao encará-lo como uma verdadeira escritura antenupcial, fizemo-lo conscientes daquilo que representou efectivamente, durante um determinado período de tempo, para as jovens do Minho.

Numa clara antevisão do seu futuro, a mulher borda a síntese pictural delicada e embevecida de quem há muito activou a vontade de realizar o seu instinto amoroso. Inspirados no amor, inspiração que chega a tocar as raias do delírio, estamos perante histórias de amor narradas em lenços bordados e onde a literatura popular se apossa de uma outra função: a de declaração amorosa.

Se na literatura dita erudita predomina a reflexão, na popular impende um complexo inorgânico de instintos, tradições, de espontaneidade na reacção psicológica.

Quisemos, portanto, verificar até que ponto tais gestos, aparentemente apenas poéticos, têm, na realidade, raízes culturais e podem perspectivar-se como um autêntico e efectivo documento. A conclusão a que chegámos é óbvia: o lenço usado pelo rapaz, na lapela do casaco domingueiro, na aba do chapéu, ou na ponta do seu varapau, significava a assunção do compromisso entre si e a bordadeira que lho oferecera. Estavam, a partir daí, publicamente comprometidos e, regra geral, esse era o ritual iniciático condutor ao casamento, à realização da mais feminina das aspirações.

Meu amor tem confianco
Na promeca que te fis
Brebemente heide ser tua
Chegando um dia felis

Interessou-nos também provar que com todas as suas fragilidades, o trabalho dos etnógrafos e folcloristas do Estado Novo forneceu a mais clara demonstração prática de como elevar um produto popular à categoria de ícone de uma nação.

Durante este período político tivemos um segundo olhar – o primeiro fora o do Romantismo – dedicado à arte do povo, ao trabalho colector das suas mais genuínas manifestações e tradições. No entanto, concluímos que nem sempre se verificou rigor e respeito por estas, pois algumas eram transformadas, buriladas, de modo a eliminar-se-lhes todo e qualquer sinal que pudesse fazer perigar a sua espectacularidade, denunciar a miséria em que o povo vivia mergulhado.

Independentemente da encenação da cultura, de actos que mais não significaram que o desenraizamento de hábitos e pessoas, o período da ditadura salazarista foi deveras importante para o artesanato, na medida em que o consagrou definitivamente, levando as elites a olharem com atenção e respeito para o popular, tradicionalmente conotado com produções rudimentares, grosseiras, desprovidas de qualquer conceito de belo ou de artístico.

Apesar de ter actuado com grande artificialismo e deslealdade, de forma prepotente e cabotina, o Estado Novo foi decisivo para o re-

conhecimento dos produtos de cariz popular. Os diversos concursos e exposições realizados implicaram a exaltação da pátria, sem dúvida, mas tiveram outras consequências de um alcance mais lato: fizeram emergir o popular do seu tradicional obscurantismo e desconhecimento.

Afirmaremos, então, que os *lenços de namorados* devem também ser considerados no âmbito de um quadro de referências que povoam o imaginário popular, sonhos gerados no espírito feminino cujas mãos bordaram no linho esses lenços magníficos, verdadeiros guardiões de um mundo que começa a perecer, correndo o risco de ser aniquilado pelo horror que, no presente, as populações parecem dedicar a tudo o que denota uma origem humilde e modesta, intrinsecamente popular.

Não defendemos reconstruções fantasiosas de uma história esquecida, a insistência no mimetismo, no plágio ou no estereótipo. Apraz-nos verificar que, na actualidade, contrariando um pouco aquilo que vínhamos afirmando, entramos no domínio da mercadorização da cultura, razão pela qual os lenços assumem o estatuto de artigo de luxo e contaminam outras áreas artísticas, nomeadamente a olaria, a cerâmica, a gastronomia e a moda.

Estes novos caminhos não podem, contudo, insistir no provincianismo, na tacanhez de espírito, na cristalização de atitudes de ostracismo, em olhares ensimesmados, alheados de todo um universo circundante, pois importa que os erros do passado se evitem para que nunca se prolonguem ou repitam.

É impossível definir os limites da cultura popular e erudita embora seja grande o número de cambiantes entre estas duas categorias culturais. Neste nosso trabalho alinhámos algumas reflexões sobre a cultura e a literatura populares, duas realidades que sempre carregaram um forte estigma de pobreza, de falta de nobreza.

Ao abordarmos a questão da literatura popular, interessou-nos distinguir os conceitos de *popular* e *popularizante*. Aceite-se como popular o texto originário no povo e que tem este como receptor/destinatário. O conceito de popularizante (não é tanto do povo, mas para o povo) atesta a circulação de motivos, a “movência” entre os domínios popular e erudito, o culto e o folclórico.

Curiosamente, no nosso mundo contemporâneo invertem-se os papéis; a literatura popular é hoje – tal como acontecera no Romantismo e no Salazarismo – mais apreciada pelos “intelectuais”, por es-

tudiosos dos fenómenos literários do que pelo povo em cujo seio foi gerada e através de cuja voz foi transmitida desde tempos imemoriais.

Por essa razão, sublinhamos o facto de ser possível encontrar grande sintonia entre as composições poéticas dos Cancioneiros tradicionais e os versos bordados nos lenços, pelo que não nos resta qualquer dúvida: os *lenços de namorados*, num número bastante expressivo, ostentam versos populares que os antecedem na existência, sendo quase impossível encontrar alguma quadra inédita cuja origem radicasse na confecção de um *lenço marcado*.

O lirismo que os lenços encerram é a continuidade dos cantares medievos, sobretudo das cantigas de amigo, esse produto lírico de cariz peninsular que uniu linguística e culturalmente o norte de Portugal e a Galiza. Existe, portanto, um grande paralelismo, nomeadamente a nível de emissor, de estados anímicos e paixões confessados, do papel atribuído à natureza – o de cenário e, sobretudo, de confidente da donzela –, do tom coloquial de monólogos interiores em que a jovem alma feminina ressuma e filtra o turbilhão de sentimentos que sempre caracterizam a expressão de afectos, naturalmente exacerbada quando o sentimento predominante é essa incógnita a que chamamos amor.

Também os valores culturais são transmitidos através de narrativas de tradição oral, genuínos reservatórios de conhecimentos, de saberes ancestrais que, desde tempos remotos, transmitem regras e interdições e condicionam o bom funcionamento da comunidade.

No seio dessa comunidade, a juventude, para quem namorar é um investimento temporal, compra-se em conversas de índole sensivelmente erótica, com ditos e arremessos de carácter humorístico, na expectativa de encetar relações cordiais que evoluam depois para outros estádios de profundidade crescente.

O lenço desempenha um dos mais importantes papéis na vida amorosa popular, pois tem complexa significação nos códigos dos namorados: usado como amuleto, encerra fortes componentes para veicular a mensagem dos amantes, colocado ao serviço de sucedâneo da língua, serve de forma de comunicação através do seu uso ou da sua colocação em partes específicas do traje e mais não é do que a materialização icónica e simbólica das palavras que os namorados desejariam trocar entre si, substituindo-as.

A consciência social das mulheres que bordavam esses lenços estimulou a procura da diferença, desenvolvendo em nós o desejo de

conhecer um grande número de lenços, tão extenso quanto possível, para aferirmos o seu grau de pureza face à pertinência da atribuição de valor próprio enquanto comutação de um documento.

Por isso, outra conclusão a que chegámos é podermos afirmar com exactidão que os *lenços de namorados* nos facultam dados precisos e claros através dos quais é possível reconstituir, na essência, modos de ser e de estar em sociedade. Assim, a literatura popular é encarada numa outra perspectiva, na sua extensão documental.

A análise dos lenços em todas as suas vertentes permitiu-nos concluir que podemos entendê-los como crónicas de costumes dos tempos em que foram produzidos. Não há qualquer dúvida residual: todo um universo particular – com os seus códigos e normas, as suas ocupações – está vertido nos lenços.

Assim, podemos conhecer os fluxos migratórios que se verificaram na região minhota que sempre viu os seus homens a representarem um grande número dos cálculos migratórios. Sabemos também as razões que justificam esta necessidade de partir, de procurar o sonho alquímico em outros países depois de sucessivos anos de más colheitas numa região que se sustenta sobretudo da agricultura e do cultivo da vinha.

O oídio, praga que caiu sobre a viticultura a partir de meados do século XIX (década de 1850 – 1860), arruína uma fonte de riqueza do Alto Minho, golpeando rudemente a sua economia. Esta crise agrícola é impulsionadora dos movimentos de pessoas e intervém na definição dos caudais de emigrantes da região minhota que partiram para o Brasil, país sonhado como lenitivo de todos os males económicos e sociais.

Falámos do Brasil por ser o destino dilecto de todos quantos se aventuravam a partir em busca de uma utopia, de uma quimera. No entanto, há que referir que o destino era, umas vezes, imposto pelos barcos com uma rota fixa, pré-determinada, outras definido com determinação e convicção por quem partia nessa aventura feita em qualquer idade.

Entre os que partem e os que ficam, nasce a saudade, filha de um amor-solidão que pretendia iludir-se através da comunicação entre os amantes, com recurso a um simples lenço, essa carta bordada, carregada de afectos, representação metonímica da mulher que sofria a ausência do seu amado.

Mas, obviamente, uma perspectiva generalista seria francamente redutora, alheada da realidade com que deparámos. Os membros da região geográfica em que situámos a nossa investigação podem diferenciar-se uns dos outros em termos de parâmetros como a linguagem, os costumes, a própria religião.

Uns aceitam pacífica e naturalmente as normas morais, outros transgridem-nas...

Um pai não pode prohiar
Sua filha de querer bem
Se as leis e os pais sagradas
As do anor mais força tem

Por isso, há uma outra questão que não podemos silenciar: nem todas as jovens se encontram no mesmo nível. Mesmo não aceitando a ideia de diferenças radicais, é inegável que os distintos níveis de pensamento e de atitudes são determinados pelas diferenças de intensidade (paixão, generosidade, altruísmo, ciúme, dúvida, riqueza de sentimentos e ideias) e de qualidade (formação intelectual, formação moral e até religiosa).

Se compararmos com a situação existente em Portugal há cerca de um século, percebemos hoje, ainda dentro de certos limites, muitos factos acerca de uma grande variedade de fenómenos sociais que, repetidamente, se manifestaram ao longo de todo o curso da História. A igualdade de direitos dos sexos não existe ainda, impossível vislumbrar na bruma da tradição o dia em que será possível esbater a dicotomia sexo forte/sexo fraco. Basta atentarmos no número de mulheres que são chamadas a desempenhar cargos de destaque, na política, por exemplo.

Chegámos, pois, à conclusão que o gesto revolucionário da mulher do Minho, ao escolher o seu companheiro com recurso à oferta de um lenço bordado, foi sobretudo simbólico. Parece que não houve fuga possível ao dilema que resulta dos pontos de vista contrastantes, a perspectiva masculina e a perspectiva feminina.

A necessidade de mudar a direcção da História é o exemplo extremo de que a mulher quis agir de modo individual e autónomo para dar sentido ao próprio mundo. A mulher terá experimentado a possibilidade de uma evasão, uma fantasia colectiva, privada de experiên-

cias ou resultados reais: o homem continuou a ser o protagonista da vida e da sociedade, a história continuou a escrever-se no masculino, omitindo, desprezando e subestimando o contributo do sexo feminino para as transformações de um mundo em constante devir.

Não podemos falar em revolução no sentido mais lato do termo. Apesar da coragem manifestada em assumir a sua sexualidade, de reclamar o direito a escolher o homem que desejava, em seguir os ditames do coração em detrimento dos da razão, a mulher do Minho continuou submissa e submetida ao poder masculino.

No entanto, a fractura existiu: as mulheres puderam, por breves instantes, conhecer a superioridade numa clara inversão dos papéis normalmente destinados aos dois sexos e na qual é possível encontrar a anamnese das cantigas de amor medievais em que o trovador assumia uma posição de vassalagem perante a sua senhor, entendida como a verdadeira suserana. Não deixa, aliás, de ser curioso o facto de tanto os *lenços de namorados* como as cantigas de amor serem o produto de um mero jogo, de um artifício ao serviço da manifestação dos afectos.

No III Capítulo quisemos estudar a língua e a linguagem dos lenços, conhecer o grau de fidelidade à norma e as necessárias transgressões, nomeadamente pelo isolamento e esquecimento a que sempre foi votado o interior do país, responsáveis por se ter registado também menor permeabilidade a influências ou tendências de modas de expressões ou fonéticas e de evolução da língua.

Estamos claramente em presença de um contexto em que se esquecem, se ignoram as mais rudimentares regras ortográficas que de modo algum alteram a pronúncia das palavras que se vertem nas quadras. Aliás, a dicção dos versos determina a sua medida e comprova a nossa crença de que a arte popular não é estagnada, lacustre: tem uma linguagem especial e própria que o povo entende.

Tentámos encontrar desvios com frequência significativa de modo a tornar verdadeiro o que começou por ser hipotético, elencando-os, distribuindo-os pelas suas diferentes categorias para que dessa forma fôssemos capazes de verificar as marcas específicas da língua falada na região de que nos ocupámos, distinguindo-as das meramente pontuais e sem qualquer relevância para o nosso estudo. O tédio da repetição obrigatória evitou-se pela análise comparativa de todas as quadras que apresentavam cambiantes.

Foi naturalmente a diversidade de desvios em que se recortou o campo de observação do presente trabalho que ditou uma análise normativa, baseada na norma actual da língua padrão que actua como modelo, como o ideal linguístico de uma comunidade, a fim de cingir de mais perto as diferentes realizações morfológicas, sintácticas e fonéticas que as quadras encerram.

Tivemos, todavia, o cuidado de estudar as normas ortográficas e gramaticais sob a perspectiva da linha do tempo da História da Língua, numa perspectiva diacrónica. Para compreendermos alguns desvios fomos também levados a comparar aqueles que se verificaram na mesma época, adoptando uma visão sincrónica. Desse modo, tornou-se menos árida a tarefa de distinguir desvios de erros ou arcaísmos.

Há, com efeito, matéria suficiente para darmos como provada a existência de marcas irrefutáveis das características do falar do Minho, nas palavras bordadas nos lenços. Para além da inquestionável influência da oralidade – em nossa opinião, a conclusão mais manifesta e irrefutável – muitas características fonéticas com razões históricas se nos tornaram evidentes.

O estudo dos *lenços de namorados* permite que acedamos a uma caracterização detalhada da língua falada na região minhota, com todas as suas características e cambiantes quase intemporais: a troca do b pelo v, o fechamento dos sons nasais, a omissão do determinante artigo, a formação anómala dos plurais das palavras terminadas em ditongo nasal *-ão*, o desconhecimento das regras de flexão verbal (confusão muito comum e frequente na conjugação da segunda pessoa do singular com a segunda do plural: *tiveste < tivestes*), fenómenos que ainda hoje constituem um traço específico da língua nesta área geográfica onde também assumem grande importância os regionalismos e os popularismos.

São de destacar, igualmente, os neologismos numa evidente manifestação de que o povo tem a invulgar capacidade, o engenho de conceber e gerar palavras, ainda que a partir de um vocabulário diminuto, de modo a satisfazer as suas necessidades de comunicação. Por analogia com outros já existentes, de sentido ou sonoridade equivalentes, recorrendo à derivação, surgem novos vocábulos que, durante um determinado período temporal, terão conhecido significativo uso e sucesso.

No domínio da fonética, pese embora a existência de várias corruptelas e de outras alterações na área da prosódia, impossíveis de analisar, excepto se o fizermos à luz da contaminação das realizações fonológicas próprias da oralidade, são de destacar as seguintes conclusões: encontram-se nos lenços os fenómenos fonéticos mais característicos da linguagem popular, destacando-se a síncope, a prótese e a metátese como os mais representativos dos fenómenos de queda, de adição e de permuta, respectivamente.

Constatámos, do mesmo modo, que, na maior parte dos casos, os desvios não prejudicam a comunicação. É claro o sentido das quadras, assim como é significativa a evocação à coita de amor, verdadeiro contraste com as cores vivas das linhas de bordar. E a comunicação entre os amantes não encontra qualquer ruído ou barreira, talvez e muito simplesmente porque a linguagem do amor é universal ou porque desconhece os espartilhos gramaticais.

A hipótese que subjaz a esta dupla leitura é a de ambivalência. Em primeiro lugar, porque, geralmente, o homem era tão iletrado como a mulher. As quadras analisadas provam sobretudo que há grande dose de analfabetismo, o que justifica muitos dos desvios que encontramos. A mulher que não sabia ler nem escrever, limitava-se a copiar um lenço já existente ou a guiar-se por um marcador.

Em segundo lugar, talvez não fossem muito importantes as palavras bordadas. Aquilo que se revestia de importância capital era o próprio acto de oferta e o objecto enquanto penhor de afectos que se assumia com valor próprio. O lenço era encarado como um todo e nessa perspectiva autonomizava-se, ganhava identidade própria.

Por essa razão as variedades linguísticas que pudemos encontrar são estruturadas e correspondem a sistemas adequados às necessidades dos seus utilizadores e, simultaneamente, são garantia de intercomunicação e intercompreensão. A multiplicidade de realizações do sistema da língua que tivemos oportunidade de apontar em nada prejudica as suas condições funcionais.

O facto de apenas encontrarmos quadras (à excepção de duas quintilhas e de um terceto que não é senão uma quadra mutilada) atesta o carácter popular da poesia presente nos lenços.

Com rima cruzada entre o segundo e o quarto versos – também designada por rima de pé quebrado – as estrofes são, na sua maioria, em redondilha maior, uma outra característica da literatura popular.

A análise da poesia neste domínio permite-nos afirmar com segurança que as quadras são pertença de um imaginário colectivo que ao longo dos tempos perpetuou esse legado lírico que foi depois vertido nos *Cancioneiros*. No entanto, toda a versão escrita implica e expressa perdas; a escrita não foi jamais capaz de traduzir e reproduzir fielmente uma poesia que é sobretudo oral. As quadras dos lenços perdem, em rigor, o timbre, a entoação, embora exibam, na sua ortografia, uma clara influência da fonética.

Encontrámos um número significativo de recursos estilísticos, todos eles colocados ao serviço da expressividade da mensagem. Interessou-nos particularmente a metáfora em todas as suas realizações. As mulheres do Minho socorreram-se de uma linguagem carregada de simbolismo onde predomina a conotação. Esta utilização justifica-se, em nossa opinião, pelas condicionantes sociais da época onde o contacto físico entre os amantes não podia ultrapassar o simples, breve e formal aperto de mão. Dando mostras de grande criatividade e de capacidade de improviso, a mulher metaforiza com admirável mestria pensamentos, sentimentos, sensações. Transforma o coração – esse órgão vital na poética do amor – em prisão, em penhor de afectos, em carcereiro e cárcere... É também metafórica a expressão do seu sentir: a dor, a mágoa, a melancolia, o desespero, o ciúme, a beatitude de um sentimento correspondido que a faz rejubilar, exultar na reabilitação de Narciso.

A metáfora empresta – nesta transposição de sentidos que media os dois significados: denotativo e conotativo – a capacidade de expressão através da síntese, da polissemia, dos sentidos velados, das vontades e desejos tão secretos que apenas se ciciam e confessam através de uma linguagem densamente metafórica em que, entre a revelação e o oculto, a alma oscilante encontra a forma de fazer ouvir a sua voz. Nem Prometeu, nem Orfeu. A mulher não se revê nestes mitos. Um único lhe interessa, um único persegue na expectativa de receber os seus favores – Cupido.

O interesse em relação aos símbolos nasceu da vontade de percebermos uma espécie de mitologia própria e pessoal das jovens minhotas, numa expressão de misticismo ligado ao lirismo e em que, por vezes, é impossível distinguir o maravilhoso cristão do maravilhoso pagão.

Se alguns símbolos terão sido bordados sem qualquer outra intenção que não a decorativa, outros há que revelam intencionalidade.

Falemos, por exemplo, da estrela de Salomão, bordada num lenço para funcionar como talismã que afugentaria as eventuais rivais da bordadeira. Há, numa época em que o fervor religioso se encontrava omnipresente, constituindo parte integrante das práticas consuetudinárias das comunidades, uma certa surpresa na utilização deste símbolo que, à semelhança de outros, nos prova a reminiscência de aprendizagens e crenças pagãs. Contudo, sempre o povo revelou grande predisposição para as credices, para as superstições. E muitas das suas atitudes e convicções não eram mais que a reescrita do acantonamento que o paganismo sempre exerceu no espírito popular.

Quanto ao aspecto que designámos por simbologia do imaginário, não precisamos de analisar todos os lenços para reconhecermos que o recurso ao simbólico é apenas uma forma de a mulher repetir e afirmar, com a sugestão adicional de que a deixou perturbada, o torvelinho de sentimentos.

Conscientes de que o símbolo actua onde quer que a imagem se encontre, olhámos demoradamente para todos os exemplares a que pudemos aceder, no sentido de melhor aderirmos a esse universo plural, por considerarmos que as representações ilusórias e fantasiosas que transparecem nos lenços sugerem a ligação poética à expressão dos sentimentos e aos mistérios insondáveis da alma apaixonada, componente quase contínua de qualquer um dos símbolos bordados. Estamos, contudo, convictos que os nossos comentários podem constituir meras interpretações académicas e não corresponder, na verdade, à intencionalidade ou ao sentir da bordadeira.

A existência concretíssima dos elementos contrasta com a interpretação simbólica dos mesmos, que de significados se transformam em significantes, gerando por sua vez novos significados – fáceis de explicar, embora não de sentir em toda a sua globalidade ou extensão.

Cada um destes símbolos, sinais ou distintivos, transporta consigo uma tensão protectora pelo que é quase impossível separar do objecto ou sua representação a ideia a ele ligada.

Concluimos ainda que os símbolos desempenham uma função didáctica: alguns deles são inequivocamente sentenciosos, verdadeiros tratados que num tom magistral visam apenas a disseminação e a defesa de certos valores, regras e princípios. As imagens substituem as palavras numa clara influência de hábitos seculares, tão antigos quanto os próprios homens que desde a arte rupestre experimentaram exor-

cizar medos e espectros pelo recurso à pintura, tão simbólica quanto significativa.

Finalmente, parece-nos fundamental uma última referência: os símbolos que tivemos oportunidade de elencar são sobretudo positivos contrariando a opinião de que podem ser perturbadores e até sinistros. Esta realidade está intimamente relacionada com o frenesim e a alegria transbordante que os estados emotivos provocam nos seres humanos. Congratulamo-nos, também, por sermos agora capazes de subscrever as palavras de René Guénon: “o simbolismo é uma ciência exacta e não uma livre ficção em que as fantasias individuais podem ter livre curso.”²²³

Foram os símbolos que, brotando do inconsciente em forma configuradora, expressaram o essencial do homem? Ou, pelo contrário, foi a persistência da existência dessas representações que imprimiu timbres inextinguíveis no ser humano? Seguramente, a resposta é duplamente afirmativa, pois acreditámos tratar-se de fenómenos paralelos que ao invés de se anularem, oporem ou contradizerem, se completam interagindo ao longo da história da existência humana, desde tempos que se perdem em ritos e rituais de antanho.

O avanço tecnológico, o progresso e a constante modernização das sociedades não podem ser encarados como sinónimo de esquecimento das tradições seculares que se alimentam na e da alma do povo, pois sem estas o tão apregoado progresso seria imperfeito, desenraizado, mutilado, uma vez que a harmonia da sociedade e da civilização depende da voz ancestral do povo que deve continuar a fazer-se ouvir através dos tempos, não numa atitude de defesa intransigente do passado, do tradicional, mas num diálogo permanente com o presente e com o futuro. Nenhum povo pode sobreviver se sepultar as suas raízes.

Por isso, não podemos alhear-nos da importância de, no presente, recuperar, renovar e projectar essa tradição num tempo vindouro, de modo a poder conferir-lhe um grau de interesse que motive os jovens de gerações futuras. E em que o respeito pela nossa identidade linguística e cultural não seja apenas um sonho caduco de velhos, mas um sonho vivo de jovens que possa, de algum modo, apontar para um tempo por

223 René Guénon citado por Juan Eduardo Cirlot, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, p. 11.

acontecer. Então, os lenços assumirão uma nova função, a de comemoração de um futuro sonhado, gerado no coração do Minho e que serão também os guardiães de um mundo que começa a fenecer, a ser morto.

Surge, nessa perspectiva, um capítulo dedicado a um possível e eventual aproveitamento didáctico-pedagógico do *corpus* por nós constituído. Não pretendemos apresentar receitas ou soluções infalíveis, mas apenas sugerir alguns processos de operacionalização e actividades (a maior parte delas, testada em situação real de aula) que possam permitir uma diferente forma de encarar a utilização deste tipo de literatura em aulas de Língua Portuguesa, seja no Ensino Básico, seja no Ensino Secundário.

Tentámos projectar para o presente as obras produzidas no passado. Na verdade, as quadras que aparecem bordadas possuem um interesse e uma dimensão que têm vindo a aumentar consideravelmente, negando o discurso nostálgico e fatalista que caracteriza tudo aquilo que é popular, logo sinónimo de esquecimento. Um olhar sobre o passado foi a referência principal na elaboração das propostas didácticas.

Então, por muito sisífica que esta tarefa se nos assemelhe, é exequível encontrar formas de cativar e motivar os jovens, de despertar neles a vontade de contar ou ouvir contar, de recitar os tesouros de um espólio que eles próprios poderão recolher nas suas aldeias ou cidades (não nos resta qualquer dúvida: até nas cidades é possível encontrar informantes preciosos), tornando-se agentes da negação do esquecimento, da morte (anunciada, mas não formalizada) desta literatura.

Depois, numa fase posterior, poderão acrescentar à função de colectores a de transcrição, uma vez que a literatura popular (de transmissão e sobrevivência oral) não vive à margem da escrita, mas antes convive com esta.

Aperceber-se-ão, então, que todos os exemplos de literatura popular são património comum da humanidade e constituem um conjunto tão variado quanto fascinante que sofreu alterações devidas a circunstâncias sociais, ideológicas e de outra qualquer índole, alteraram o gosto de acordo com as sensibilidades de criadores e destinatários e foram sendo substituídos por outros textos ou produtos culturais e/ou de entretenimento.

Todo este processo implica uma mudança, o criar de uma nova consciência, de uma nova concepção de escola onde se deseje e se per-

mita a pluralidade de conhecimentos, de experiências com o intuito e a vontade de promover uma aprendizagem simultaneamente útil e motivadora, que saiba responder com eficácia às múltiplas solicitações de alunos e professores, enfim, de todos os agentes envolvidos no processo de ensino-aprendizagem.

Se forem perspectivadas no sentido de corresponderem ao horizonte expectacional de todos os agentes educativos, as aulas constituirão espaço de contínua descoberta para os alunos, espaço esse que deve ser capaz de lhes despertar a curiosidade, primeiro, a afinidade, depois, pelas palavras, pelo conhecimento, pela própria vida.

Importa descobrir a essência da literatura de carácter tradicional; é hoje tempo de encontrar novos sentidos para as palavras gastas, urge abandonar as paredes da escola, realizar trabalhos de pesquisa e de projecto, desenvolvendo e aperfeiçoando também atitudes e valores. A pesquisa e a recolha em todas regiões do nosso país constituem um espaço de aprendizagem privilegiado e paralelo à sala de aula, um ponto de contacto entre gerações e saberes distintos.

Partindo-se do princípio de que ler é imaginar, se os manuais escolares insistem, predominantemente, em textos “sérios”, de autores consagrados (?), a literatura popular pode ser um meio de transgredir a cultura livresca, enfatizando-se a atitude de preservar a memória, de criar tradição.

Predestinação? Misticismo? Um messianismo levou-nos a sonhos quiméricos de um *V Império*, na fórmula mágica de um Padre António Vieira ou na fórmula espiritual de Fernando Pessoa. Aqui a equação é muito mais subtil, pois parece-nos incrível o paralelismo ou até a justaposição do espírito artístico com a nova função que se pode atribuir à literatura popular. E, então, herdeiros desse discurso místico, os *lenços de namorados* poderão hoje cumprir uma missão particular, constituírem-se os embaixadores portugueses.

As naus quinhentistas jazem num oceano achado e desbravado. Num oceano por achar navegarão os lenços, levando onde quer que seja o amor bordado em pano de linho.

Por tudo isto, é tempo de (re)lembrarmos a necessidade de as *escritas de amor* encetarem um novo itinerário na demanda de um espaço que seja simultaneamente semente de saudade e de futuro.

Deste modo, cada texto, cada manifestação de literatura popular poderá salvar-se das inevitáveis agonia e extinção que muitos lhe vati-

cinam pois, graças à fidelidade da memória tradicional, conservam-se textos com vários séculos e estes textos renovam-se mediante variações de diferente grau e importância, actualizando-se e revitalizando-se, quando necessário.

Revela-se, portanto, fundamental preservar a tradição, pois é nela que reside o verdadeiro conceito de nação, pelo que é de importância basilar que cada um de nós se disponha a participar na difícil tarefa de questionar e repensar a nossa identidade linguística e cultural, para sermos, também nós, construtores da cultura portuguesa, abandonando o marasmo e a saudade de um passado que não volta.

Neguem-se a voz miserabilista, fatalista e o hálito fúnebre de cera que perpassam pela nossa literatura, talvez a nossa melhor expressão, repudie-se a função de velhas carpideiras, abandone-se definitivamente a ideia de uma cultura agonizante, condenada, na perspectiva mais optimista, à sobrevivência em livros para eruditos e apaixonados pela tradição, pela identidade nacional e cultural.

E para que os indivíduos não se sintam desenraizados da respectiva sociedade, importa que concebamos um outro modo de olhar para a tradição, nomeadamente para essas comoventes e singelas cartas de pano que nos séculos passados funcionaram como mediadoras entre os jovens namorados que, por vezes, não dispunham de qualquer outro meio de comunicação e contacto.

Em síntese, aquilo que se nos oferece dizer é que os *lenços de namorados* são, portanto, o mimetismo de formas mais antigas, uma tentativa de inscrição do amor humano no coração do linho, a escritura antenupcial que, ignorando as normas ortográficas e sintácticas, expressa com versos e símbolos o pulsar da vida, projectando-a, construindo com eles toda uma teoria da existência humana e do destino da alma. Linguagem de imagens e de emoções, baseada numa condensação expressiva e precisa, revela as verdades exteriores e interiores ao homem, abolindo os limites desse fragmento que é o ser humano.

Bibliografia

AZEVEDO, Maria Florinda de, (1935). «Um “lenço de amor», in *Alto Minho: revista ilustrada de investigações regionais: arte arqueologia, etnografia*, vol. I, Viana do Castelo.

BASTO, Cláudio, (1917). «Exposição de Laveres em Viana-do-Castelo», in *Lusa*, ano I, nº12, Viana do Castelo: s/ ed.

BOAVENTURA, Manuel de, (1959). «Índumentária Tradicional da Região por 1900», in *Boletim do Grémio do Comércio do Concelho de Barcelos*, ano VII, nº 14, Barcelos.

CARVALHO, A.L. de, *Os Mesteres de Guimarães II*, Barcelos, 1941.

CHAVES, Luís, *A arte popular: aspectos do problema*, Porto, Portu-calense Editora, 1959.

COSTA, Amadeu, e FREITAS, Manuel Rodrigues de, «Trajar e Ourar», in *Catálogo da Romaria da Sra d’Agonia*, Viana do Castelo, 1999.

DUBY, Georges, *O Tempo das Catedrais – a arte e a sociedade (980-1420)*, Lisboa, Editorial Estampa, 1979.

EÇA, Teresa de Almeida d’, *Lenços de outrora, escritas de Amor*, Braga, Museu dos Biscaínhos, 1995.

FERREIRA, Maria de Fátima da Silva, *Catálogo da Coleção de Lenços Marcados*, Barcelos, Museu Regional de Cerâmica, 1966.

GONÇALVES, Albertino, «A minhota trajada à vianesa: a construção histórica de um ícone da cultura popular», in *Actas do Congresso Cultura Popular da Galiza e Norte de Portugal*, Porto, Delegação Regional da Cultura do Norte, 2001.

Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Lisboa, Editorial Enciclopédia, 1981.

GUIMARÃES, Alfredo, «A casa portuguesa: artes femininas», in *Ilustração Moderna*, ano III, nº 19, Porto, 1928.

_____, «A mulher do Minho», in *Terra Portuguesa*, ano I, nº 6, Lisboa, 1916.

GUIMARÃES, Ana Paula, *Olhos, Coração e Mãos no Cancioneiro Popular Português*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992.

Histoire du Costume, Lausanne, Edita S.A., 1996.

LAMAS, Maria, *As mulheres do meu país*, Lisboa, ed. do autor, 1948.

LIMA, Eglantine Morais de, e LIMA, Rui de Abreu de, «Rendas e Bordados», in *Artesanato Tradicional Português I*, Lisboa, Secretariado de Lisboa Capital do Artesanato, 1995.

LIMA, Rui Abreu de, *O bordado tradicional português*, Lisboa, IEFP, 1994.

MARQUES, A. Oliveira, *Sociedade Medieval Portuguesa*, Lisboa, Sá da Costa, 1964.

NOGUEIRA, António José, *Os lenços de namorados e os lenços de pedido – catálogo*, Braga, Câmara Municipal de Vila Verde, 1994.

PAÇO, Afonso do, *Etnografia Vianesa*, Viana do Castelo, Câmara Municipal de Viana do Castelo, 1994.

PESSANHA, Sebastião, *Terra Portuguesa*, ano I, 1º vol., nº4, Lisboa, 1916.

_____, *Terra Portuguesa*, ano II, 3º vol., Lisboa, 1917.

TAXINHA, Maria José, e GUEDES, Natália Correia, *O Bordado no Trajo Civil em Portugal*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1975.

TEIXEIRA, Madalena Braz, *Trajes Míticos da Cultura Regional Portuguesa*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1994.

RIBEIRO, Emanuel, «Lenços Marcados», in *Feira da Ladra*, tomo I, Lisboa, 1929.

S.A., *Lenços de Namorados – escritas de Amor*, Vila Verde, Aliança Artesanal, 2002.

SOUSA, António Teixeira de, *Bordados e Rendas nos bragaís de Entre Douro e Minho*, Porto, Programa de Artes e Ofícios Tradicionais, 1994.

VASCONCELLOS, José Leite de, *História do Museu Etnológico Português*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1915.

_____, «Arremessos simbólicos na poesia popular portuguesa», in *Revista Lusitana*, vol.VII, Lisboa, 1902.

Capítulo I

AAVV, *Como trajava o povo português*, Lisboa, Inatel, 1991.

AAVV, *O Ponto de Cruz, a grande encruzilhada do imaginário*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1998.

ABELHO, Azinhal, *Elogio da Província*, Braga, Livraria Cruz, 1958.

_____, «O Trajar», in *Mensário das Casas do Povo*, ano VI, Lisboa, 1951, p. 13.

ALARCÃO, Teresa, e CARVALHO, José Alberto Seabra, *Imagens em Paramentos Bordados: séculos XIV a XVI*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1993.

ALVES, Vera Marques, «Os Etnógrafos Locais e o Secretariado da Propaganda Nacional. Um Estudo de Caso.», in *Etnográfica – Revista do Centro de Estudos de Antropologia Social*, vol. I, nº2, Lisboa, Celta, 1997.

BASTO, Cláudio, «Bordados de Viana-do-Castelo», in *Portucale*, vol. IX, Porto, s. ed., 1936.

_____, *Traje à Vianense*, Gaia, Apolino, 1930.

BRANCO, Jorge Freitas, «A fluidez dos limites: discurso etnográfico e movimento folclórico em Portugal», in *Etnográfica*, vol. III, Lisboa, Celta, 1999.

BRITO, Joaquim Pais de, «No tempo da descoberta de um escultor», in *Onde mora o Franflim? Um escultor do acaso*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia, s/d.

BRITO, Maria Filomena, *Rendas Barrocas em Portugal, Coleção da Capela de S. João Baptista*, Lisboa, Livros Horizonte, 1997.

BROWN, Clare and WEARDEN, Jennifer, *Samplers from the Victoria and Albert Museum*, London, Victoria and Albert Museum, 1999.

CÂMARA CASCUDO, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura – Instituto Nacional do Livro, 1954.

CARNEIRO, E. Lapa, *Os lenços de mão bordados*, Barcelos, Pax, 1963.

CASTELNUOVO, Enrico, «O Artista», in *O Homem Medieval*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

CUNHA, Luís, *A Nação nas malhas da sua identidade – o Estado Novo e a construção da identidade nacional*, Porto, Edições Afrontamento, 2001.

DACOSTA, Fernando, *Máscaras de Salazar*, Lisboa, Editorial Notícias, 1999.

GEETZ, Clifford, *A interpretação das culturas*, Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

HUMPHREY, Carol, *Samplers*, Fitzwilliam Handbooks Cambridge University Press, 1997.

JÚNIOR, Frederico Lopes, «Os «marôtos» da Terceira», in *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*, vol. II, Angra do Heroísmo, 1944.

KING, Donald, *Samplers*, London, Victoria & Albert Museum, 1960.

LAPA, Rodrigues, *Lições de Literatura Portuguesa*, Coimbra, Coimbra Editora, 1973.

LEAL, João, *Etnografias Portuguesas (1870 – 1970), Cultura Popular e Identidade Nacional*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.

LEITE, J. C. Mota, «Lenços de namorados ou lenços de pedidos», in *O Distrito de Braga: boletim cultural de etnografia e história*, vol. III, Braga, 1965.

«Le mouchoir dans tous ses états», *Actes du Colloque International*, Cholet, Musée du Textile, 2000.

LEVEY, Santina M., *Lace, a history*, London, W.S. Maney & Son, Limited, 1983.

LIMA, Fernando de Castro Pires de, «Epítome dos estudos etnográficos em Portugal», in *Mensário das Casas do Povo*, nº27, Setembro de 1948.

LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1978.

MACEDO, Hélder, e RECKERT, Stephen, *Do Cancioneiro de amigo*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1976.

MACHADO, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, vol. III, Lisboa, Livros Horizonte, 1987.

MAGALHÃES, M.M. de S. Calvet de, *Bordados e Rendas de Portugal*, Lisboa, Veja, 1955.

MELO, Daniel, *Salazarismo e Cultura Popular (1933 – 1958)*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa (Tese de Mestrado), 1997.

MOURA, Maria Clementina Carneiro de, «Tapeçarias e Bordados» in *A Arte Popular em Portugal III*, Lisboa, Verbo, s.d.

Ó, Jorge Ramos do, *Os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a "Política do Espírito", 1933 – 1949*, Lisboa, Editorial Estampa, 1999.

OSÓRIO, Ana de Castro, «Rendas Portuguesa», in *Terra Portuguesa*, ano I, nº 8, Lisboa, 1916.

PELLEGRIN, Nicole, « La féminisation des travaux d'aiguille, XVIe – XVIIIe S. », in *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, Paris, 1999.

PESSANHA, Sebastião, «Lenços Marcados», in *Terra Portuguesa*, ano I, 1º vol., nº 4, Lisboa, 1916.

PIRES, Ana, *Bordar em Português*, Leiria, Fundação Mário Soares, 2002.

RAPOSO, Paulo, «O Auto da Floripes: “cultura popular”, etnógrafos, intelectuais e artistas», in *Etnográfica*, vol. II, Lisboa, Celta, 1998.

REIS, António Matos, *A falar de Viana, Catálogo da Romaria Nossa Senhora da Agonia: 2000*, Viana do Castelo, 2000.

ROSAS, Fernando, *História de Portugal*, vol. VII, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

S.A., *Cartilha da União Nacional. Doutrina Nacionalista (Publicação Aprovada pelo Doutor Salazar)*, Lisboa, s. ed., 1935.

SALAZAR, Oliveira, *Discursos (1929 – 1934)*, vol. I, Coimbra, Coimbra Editora, 1961.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1987.

SERPA, Ana, «Aprender Matemática com... os Lenços de Namorados», in *Notícias Magazine*, Porto, 20 de Junho de 1999.

SILVA, Augusto Santos, *Tempos Cruzados: um estudo interpretativo da cultura popular*, Porto, Edições Afrontamento, 1994.

STANILAND, Kay, *Medieval Craftsmen. Embroiders*, London, British Museum Press, 1991.

TARRANT, Noami E. A., *The Royal Scottish Museum*, Edinburg, HMSO Press, 1978.

VAN VALIN, Marsha, *A Stitch in Rhyme – An Examination of Verse Embroidered on Needlework Samplers in England and America between 1647 and 1857*, Wisconsin, The Scarlet Letter, 1999.

VASCONCELOS, João, «Tempos Remotos: a Presença do Passado na Objectificação da Cultura Local», in *Etnográfica – Revista do Centro de Estudos de Antropologia Social*, vol. I, nº2, Lisboa, Celta, 1997.

VASCONCELLOS, José Leite de, *Tradições Populares de Portugal*, Porto, Livraria Portuense de Clavel & Cª Editores, 1882.

Jornais e revistas

Correio do Minho, 15 de Outubro de 1993, «Aliança Artesanal recebe estagiárias moçambicanas».

Casa Cláudia, Julho de 1996, «Viagens na minha terra», (Martins, Maria do Carmo).

Casa Cláudia, Julho de 1996, «Pronúncias do Norte», (Osório, Helena).

Revista do jornal *Expresso*, 10 de Fevereiro de 2001, «Coisas do amor», (Calisto, Paula).

Terras do Homem, 14 de Fevereiro de 2002, «Lenços de Namorados de Vila Verde preparam-se para projecção internacional».

Jornal de Notícias, 3 de Junho de 2002, «Lenços de namorados nas prendas do Euro», (Diniz, Gil).

Diário de Notícias, 14 de Setembro de 2002.

Revista *Y*, do jornal *Público*, 18 de Outubro de 2002.

Xis ideias para mudar, nº 197, do jornal *Público*, 15 de Março de 2003.

Terras do Homem, 19 de Junho de 2003, «TAP voa com Lenços dos Namorados».

Correio do Minho, 25 de Novembro de 2003, «ADERE – Minho promove feira de Natal na ACB», (Cerqueira, Marlene).

Jornal de Notícias, 12 de Fevereiro de 2004, «O simbolismo da tradição para o dia de São Valentim», (Schreck, Inês).

Correio do Minho, 15 de Fevereiro de 2004, «Lenços de namorados no céu da TAP», (Serapicos, Rui).

Correio do Minho, 16 de Fevereiro de 2004.

Correio do Minho, 17 de Fevereiro de 2004, «Lenços de amor levam jovem criadora até Paris».

Jornal de Notícias, 17 de Fevereiro de 2002, «Gama com bordados de Vila Verde», (Diniz, Gil).

Correio do Minho, 20 de Maio de 2004, «De Vila Verde para Filipe Borbón – Lenço de namorados para Sua Majestade».

Correio do Minho, 29 de Junho de 2004, «Até Setembro com lenço de namorados original – Academia representa Portugal em França», (Cerqueira, Marlene).

Capítulo II

ALONSO ESTRAVIZ, Isaac, «Literatura Popular Tradicional no Concelho de Qualedro», in *Raigame* nº 0, Revista de Arte, Cultura e Tradições Populares, Ourense, Deputación Ourense, 1995.

ALVIM, Maria Helena Vilas-Boas e, «Subsídios para a história da mulher», in *Actas do Colóquio A mulher na sociedade portuguesa – visão histórica e perspectivas actuais*, Coimbra, Instituto de História Económica e Social, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1986.

ARROTEIA, Jorge Carvalho, *A emigração portuguesa – suas origens e distribuição*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

BARBADILLO DE LA FUENTE, María Teresa, *El Romancero y la lírica tradicional*. Madrid, Alhambra Longman, 1995.

BESSA-LUÍS, Agustina, *A Sibila*, Lisboa, Guimarães Editores, 1984.

CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora, 1987.

CORTESÃO, Jaime, *Cancioneiro Popular*, Porto, Renascença Portuguesa, 1914.

_____, *O que o povo canta em Portugal*, Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1942.

DAVEAU, Suzanne, «Comentários e actualização», in *Geografia de Portugal, o Povo Português*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1989.

DÍAZ ROIG, M., *El Romancero y la Lírica Popular Moderna*, México, El Colegio de México, 1976.

DUBY, Georges, e PERROT, Michelle, *História das Mulheres – o século XX*, Porto, Edições Afrontamento, 1995.

Emigração Imigração em Portugal – Actas do Colóquio Internacional sobre Emigração e Imigração em Portugal séculos XIX e XX, Lisboa, Editorial Fragmentos, 1993.

Enciclopédia Einaudi, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985.

EVANGELISTA, João, *Um Século de População Portuguesa (1864–1960)*, Lisboa, Centro de Estudos Demográficos, 1971.

FREUD, Sigmund, *Nouvelles Conférences sur la Psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1936.

HERCULANO, Alexandre, *Opúsculos IV*, Lisboa, Viuva Bertrand & C^a Successores Carvalho & C^a, 1882.

LEAL, Ivone, «Os papéis tradicionais femininos», in *Actas do Colóquio A mulher na sociedade portuguesa – visão histórica e perspectivas actuais*, Coimbra, Instituto de História Económica e Social, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1986.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «La primitiva poesía lírica española», in *Estudios Literarios*, Col. Austral nº 28, Madrid, 1968.

PESSANHA, Sebastião, «Psicologia do Amor» in, *Terra Portuguesa*, Lisboa, 1917.

PINA-CABRAL, Filhos de Adão, filhas de Eva – a visão do mundo camponesa do Alto Minho, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1989.

PINTO-CORREIA, João David, *A perenidade de uma influência cultural : notas a propósito da temática carolíngia na literatura étnica de língua portuguesa*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1983. (separata do Colóquio – *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France.*)

Revista Lusitana, vol. XXV, Lisboa, 1925.

RIBEIRO, Orlando, *Geografia de Portugal – O Povo Português*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1989.

RIBEIRO, Orlando, e LAUTENSACH, Hermann, *Geografia de Portugal – III. O Povo Português*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1989.

RODRIGUES, Henrique, «Emigração, conjunturas políticas e económicas», *Actas do Colóquio Internacional sobre Emigração e Imigração em Portugal, séculos XIX e XX*, Lisboa, Editorial Fragmentos, 1993.

SERRÃO, Joel, *A emigração portuguesa – sondagem histórica*, Lisboa, Livros Horizonte, 1982.

_____, «A situação da mulher portuguesa oitocentista», in *Actas do Colóquio A mulher na sociedade portuguesa – visão histórica e perspectivas actuais*, Coimbra, Instituto de História Económica e Social, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1986.

SOUSA, A.Teixeira de, «As artes dos namorados» in, *Artesãos e Lojistas*, Lisboa, Programa das Artes e dos Ofícios Tradicionais, 1993.

TORGA, Miguel, *Traço de União*, Coimbra, ed. do autor, 1969.

VASCONCELLOS, José Leite de, *Opúsculos – vol. VII*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1938.

WOOLDRIDGE, S.W., e EAST, W. Gordon, *Espírito e Propósitos da Geografia*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967.

Capítulo III

ADAM, J-M, e GOLDENSTEIN, J-P, *Linguistique et Discours Littéraire*, Paris, Larousse Université, 1976.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1984.

AZAUSTRE GALIANA, Antonio, e CASAS RIGAL, Juan, *Introducción al análisis retórico: tropos, figuras y sintaxis del estilo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1994.

BARTHES, Roland, *O Grau Zero da Escrita*, Lisboa, Edições 70, 1984.

CARVALHO, Amorim de, *Tratado de Versificação Portuguesa*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1981.

COHEN, Jean, *Estrutura da Linguagem Poética*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1973.

CUNHA, Celso, e CINTRA, Lindley, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1984.

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa, Braga, Verbo, 2001.

DUBOIS, Jean, et alia, *Dictionnaire de Linguistique*, Paris, Larousse, 1973.

DUCROT, Oswald, e TODOROV, Tzvetan, *Dicionário das Ciências da Linguagem*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1982.

FEIJÓ, João de Moraes Madureira, *Orthographia, ou Arte de Escrever, e Pronunciar com acerto A Língua Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Régia, 1824.

FIGUEIREDO, Cândido de, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, Lisboa, Portugal-Brasil Sociedade Editora, 1912.

_____, *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa*, Lisboa, Portugal-Brasil Sociedade Editora, 1924.

GONÇALVES, Gabriel, *O Falar do Minho*, Braga, edição do autor, 1990.

GONÇALVES, Maria Filomena, *Madureira Feijó, ortografista do século XVIII – Para uma História da Ortografia Portuguesa*, Lisboa, Ministério da Educação, 1992.

Grammatica da Língua Portuguesa, Porto, Imprensa Commercial, 1884.

LEFEBVE, Jean-Maurice, *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*, Coimbra, Livraria Almedina, 1975.

MACHADO, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1987.

MATTOS, Armando de, «Mapas de Ponto-de-Cruz», in *Prisma* (Revista de Filosofia, Ciência e Arte), nº2, II Ano, Barcelos, Julho de 1938.

NUNES, José Joaquim, *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa (Fonética e Morfologia)*, Lisboa, Clássica Editora, 1989.

SOUTO CABO, José António et alii, *Estudo Crítico das normas ortográficas e morfológicas do idioma galego*, Corunha, Agal, 1989.

TEYSSIER, Paul, *História da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1987.

RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

VILELA, Mário, *Estruturas Léxicas do Português*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979.

Capítulo IV

BASTO, Cláudio, «Bordados de Viana do Castelo», in *Portucale*, vol. IX, Porto, 1936.

BENOIST, Luc, *Signos, Símbolos e Mitos*, Lisboa, Edições 70, 1999.

CHAVES, Luís, «Simbolismo do nosso povo», in *Portucale*, vol. XVI, Porto, 1943.

CHETWYND, T., *The Dictionary of Symbols*, London, The Aquarian Press, HarperCollins Publishers, 1982.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.

COHEN, D., *The Secret Language of the Mind*, London, Duncan Baird Publishers, 1996.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, *Dicionário da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1980.

GODWIN, Malcom, *Anjos, uma espécie em extinção*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993.

NOGUEIRA, Ibérico, «Lenços de Amor», in *Arquivo do Alto Minho*, 6º volume, tomo I, Viana do Castelo, 1956.

The Hutchinson, *Dictionary of World Myth*, London, Duncan Baird Publishers, 1995.

TRESIDDER, Jack, *Os símbolos e o seu significado*, Lisboa, Editorial Estampa, 2000.

VASCONCELLOS, José Leite de, «O coração na arte e poesia populares», Apêndice de *Excursão Alentejana (Arqueologia e Etnografia)*, Lisboa; Imprensa Nacional, 1914.

Capítulo V

CARVALHO, Adalberto de, *Epistemologia das Ciências da Educação*, Porto, Porto Editora, 1988.

Currículo Nacional do Ensino Básico – Competências Essenciais, Lisboa, Ministério da Educação, 2001.

Decreto-Lei nº 6/2001 de 18 de Janeiro.

FONSECA, Fernanda Irene, «Ensino da Língua Materna: do objectivo aos objectivos», in *Gramática e Pragmática, Estudos de Linguística Geral e de Linguística Aplicada ao Ensino do Português*, Porto, Porto Editora, 1994.

PEREIRA, Maria Luísa Álvares, *Escrever em Português, Didácticas e Práticas*, Porto, Asa, 2001.

Programas Ajustados de Português A e B, Lisboa, Ministério da Educação, 1997.

SIM-SIM, Inês, *Desenvolvimento da Linguagem*, Lisboa, Universidade Aberta, 1998.

UNESCO, *Educação: um tesouro a descobrir – Relatório para a Unesco da Comissão Internacional sobre Educação para o século XXI, coordenado por Jacques Delors (Relatório Delors)*, Porto, Asa, 1996.

VERÍSSIMO, Artur (coord.), *Ser em Português*, Porto, Areal Editores, 1997.

Anexo 1

Elenco dos desvios linguísticos encontrados nos textos^{S224}

Morfologia

Determinantes

Ausência do determinante artigo:

- “Aceita com todo *²²⁵ gosto” (1)
- “O teu caminho é * distância” (8)
- “A firmeza e * lialdade” (33)
- “Limpa * lagrimas que eu choro” (102)
- “ * Tristes lágrimas que choro” (106)
- “ * Meu qoração afelito” (111)
- “ * Menino vem de longe” (132)
- “Perderei * minha alegria” (135)
- “ * Amor que impera nas almas” (174)
- “Que cura * doenças do coração” (209)
- “Toma * dois que tu me deste” (213)
- “Prenda igual a * meu desejo” (216)
- “Recebe * prenda adorada” (224)

Ausência do artigo antes do determinante possessivo:

- “Se o tempo nas distancias / * Teu pensamento modar” (6)
- “A quem é * minha prisão” (18)
- “ * Meu lensinho abenturoso” (30)
- “ * Meu curação lial” (47)
- “ * Nossos coraçoes unidos” (50)
- “Aqui tens * meu coracao” (59)

224 Os números entre parêntesis indicam o número da quadra onde se verifica o desvio, cada um elencado uma única vez. Os restantes desvios encontram-se nas outras inscrições que foi possível recolher nos lenços. Entre parêntesis rectos aparecem os desvios à norma actual, mas que não são formas desviantes se considerarmos a norma vigente na época em que foram produzidos os lenços.

225 O asterisco indica o local onde se verifica a omissão.

- “Ha muito que tu desejas / Possuir * meu coração” (68)
 “Alem da intrinade / Durara * tua paixao” (72)
 “Amor firme e constante / * Minha alma jurado tem” (82)
 “ * Meu coração já não pode” (87)
 “Alimpa * teu rosto” (95)
 “Limpa * teu rosto” (97)
 “Lembra te que sao * meus olhos” (99)
 “Sem declarar * seu amor” (110)
 “Para * teu rosto limpar” (114)
 “Se * meu coração voara” (115)
 “ * Meu coração não descança” (117)
 “ * Teus olhos brilhantes / * Teu modo incantador” (120)
 “ * Tuas horas sempre são” (138)
 “De saudosa te ofreço / * Meu terno coração” (140)
 “ * Meu coração é relógio” (143)
 “ * Meu peito dá badaladas” (143)
 “ * Tua osencia me maltrata” (144)
 “Çó * tua vista me allenta” (144)
 “I * teu nome fura eu” (157)
 “Quem me dera ter * teus olhos” (160)
 “Que munto brebe sera / * Meu i * teu dia felis” (162)
 “Bõmos conprir * nõs sorte” (167)
 “Unir * nossos coracois” (167)
 “ * Meu corasão assi me dis” (169)
 “Como tambem * nossa mão” (170)
 “ * Teu ao meu coração” (170)
 “ * Meu coração já mo diz” (171)
 “Unio * nossos coraçoes” (174)
 “E no meio encontraras / * Nossos curasoes unidos”²²⁶ (177)
 “Já te dei * meu coração” (188)
 “Assim bá * minha alma” (192)
 “Um pai não pode prohiar / * Sua filha de querer bem” (208)
 “Com * teu palminho de cara” (218)
 “ * Minhas falas vos convidam” (220)
 “Em cada ponta * seu suspiro” (228)
 “ * Meu Manel bai pró Brasil” (231)

226 Esta situação repete-se nas quadras números 144, 145 e 146.

“Gardada no coração / Daquele qué * meu amor” (231)
“ * Vossos olhos como são” (242)

Uso anómalo do género do determinante artigo:

“O cazar a mosa nova / E o pior das asneiras” (207)

Utilização anómala do determinante possessivo:

“No meu dele beras / **Nosso** quracois unidos” (179)

Nomes

Ausência de concordância (em número) do nome com o determinante:

“Com as **pena** que me dais” (115)

Ausência de concordância (em número) do nome com o adjectivo:

“En pedra brancas do rio” (91)

Formação aleatória do plural:

“Dois **coraçoes** sospendidos” (164)

“Unir nossos **coracois**” (167)

“Unio nossos **coraçoen**s” (174)

“Arrastamos seus **grilhoens**” (174)

“Nosso **quracois** unidos” (179)

“Nossos corações unidos” (191)

“Uma bida de **paixõis**” (239)

Adjectivos

Ausência de concordância (em número) do adjectivo com o nome:

“**Tiste** lagrimas que eu choro” (107)

Pronomes

Colocação dos pronomes pessoais átonos antes do verbo (posição proclítica dos pronomes átonos):

“Lenço bai aonde **teu mando**” (15)

“Que eu sempre o eide **amar**” (21)

- “Eu ei de **te amar** tantos anos” (31)
 “So deicharei de **te amar**” (32)
 “Sou firme em **te amar**”²²⁷ (41)
 “Pois agora **o tens** na mao” (68)
 “Jorei ao ceu de **te amar**” (74)
 “Quando **testão** a **olhar**” (77)
 “Eu donde estou **te adoro**” (81)
 “Por quem **me** não **tem** amor” (108)
 “**Me segreda** ao coração” (109)
 “**Me tras** a condennação” (109)
 “Se **me deixares** de amar” (135)
 “Unao teuer **metira** auida.” (144)
 “Não te fallar **me atormenta.**” (144)
 “Com pena de **te** não **ber**” (150)
 “Por **te** não poder **falar**” (151)
 “Neste lenço **te escrevi**” (151)
 “Antes **me prende** e **me mata**” (223)

Uso anómalo do número do pronome pessoal forma de complemento indirecto:

- “Se os anjos te adoro / Acho **lhe** moita razão” (160)

Utilização da forma no do pronome oblíquo:

- “Não **nus** digas a ninguem” (7)
 “Quem **no** cizér falsiar” (47)
 “Limpa **nu** rosto enxuga as lagrimas” (84)
 “Ninguem **nu** pode guzar” (89)

Uso anómalo do pronome relativo quem:

- “Eu bem sei a **quem** o bou dar / A quen tem outros amores” (123)

Repetição do pronome pessoal com valor de realce:

- “Tenho-te a ti retratado” (63)
 “Desinquetãome a minha alma” (83)
 “Quem me manda a mim chorar” (108)
 “Se me queres amar amim” (124)

227 O mesmo se verifica na quadra número 36.

“Onde eu tenho os meus sentidos” (152)

“Que eu ia a meter-m’a freira” (203)

Preposições

Omissão da preposição:

- “Um amor igual * o teu” (44) (* = a)
“Logo fis tensão * amarte” (51) (* = de)
“Lencinho de algibeira / * Quatro pontas iguais” (66) (* = com)
“So a ti amo / * Mais ninguem” (69) (* = a)
“* Alem da intrinade” (72) (* = para)
“Acordei antes de * aorora” (112) (* = a)
“Nos dias * que te não vejo” (143) (* = em)
“Que munto * brebe sera / Meu i teu dia felis” (162) (* = em)
“* O redor do lenço bom” (192) (* = a)
“A Rosa pelo Manoel ista sempre * suspirar” (XIV) (* = a)

Uso anómalo de preposições:

- “Dentro **em** meu coração” (65)
“Jorei ao ceu **de** te amar” (74)
“Eu bem sei **a** quem o bou dar / A quen tem outros amores” (123)
“Seja dentro **em** meu peito” (198)
“Que eu ia **a** meter-m’a freira” (203)
“**Em** as vossas mãos menina” (220)
“Não há prenda mais catita / **De** que um lenço galante” (233)

Conjunções

Omissão da conjunção coordenativa copulativa:

- “Aqui tens meu coracao / * As chaves para o abrir” (59)
“Com essa luz meiga * pura” (94)
“O Inverno triste * choivozo” (183)

Verbos

Elisão do verbo:

- “Que este curacaosinho / Sempre * lial ao teu” (53)

No meio deste lencinho
O teu nome está coroado
Dentro do meu coração
O teu rosto * retratado²²⁸ (64)

A minha estrella mostra
O amor no coração
A laranjeira * doçura
O cordeiro * mansidao (71)

“Em mim sinto a tristeza / E no coração * a dor” (139)
“Se as leis e os pais * sagradas / As do amor mais força tem” (208)

Uso anómalo da desinência verbal:

“Desinqueta^ome a minha alma” (83)
“Caoza^ome mil desatinuss” (83)
“Unão-se as nossas vontades” (170)

Uso anómalo de tempos, modos e pessoas verbais:

“Sempre **foi**” (em vez de *fui*) (35)
“Não toparas no mundo” (44)
“Uma ves que **recolha**” (62)
“Já **fez** escritura sagrada” (em vez de *fiz*) (74)
“Ot eu lado satisfeita **passa**” (em vez de *passo*) (172)
“E no meio **ade** achar” (em vez de *hás-de*) (180)
“**Pedis-te** um beijo” (182)
“**Dês-te** um dia a chabe” (185)
“Maria do Anto quando eu te **procura**” (em vez de *procurar*) (198)
“Este mostra quando **preza**” (em vez de *prezo*) (216)
“**Ficas-te** no pensamento” (266)

Uso de um verbo inadequado ao contexto:

“Os fios unidos **sao**” (em vez de *estão*) (158)
“Se os anjos te adoro / **Acho** lhe moita razão” (160)

228 Elisão semelhante se verifica na quadra número 51.

Sintaxe

Omissão dos conectores de coordenação e subordinação:

- “Ainda * creira não posso / Tirar de ti o sentido” (49)
“Aqui tens meu coracao / * As chaves para o abrir” (59)
“Com essa luz meiga pura / * Inveiam astros dos ceus” (94)

Ausência de concordância entre o sujeito e as formas verbais:

- “Dis ós **moços** mais bonitos / Que não se **isqueçu** de mim” (19)
“Se te **proguntem** por mim / **Dizlhe** que fico a chorar” (25)
“Lembra te que sao **meus olhos** / A **chorar** por te não **ver**” (99)
“Nem a **morte** / Nem o **fado** / Me **pode** tirar” (121)
“Mas não **brilha** em teu peito / **Tristeza** nem **compaixão**” (136)
“Assim se **ade** unir / **O meu e o teu coracao**” (158)
“Se **os anjos te adoro**” (160)
“**Vai o teu nome e o meu**” (161)
“Desculpa Amor Pelo Trabalho Que **Tivestes.**” (XVI)
“Que Isto E A Recompensa da Lembrança Que Me **Destes.**” (XVI)
“O Adeus e na terra so a ti firmeza e lialdade so **emcomtrastes** em mim.” (XXII)

Utilização anómala da regência verbal:

- “Jorei ao ceu **de** te amar” (74)

Anomalia na conjugação perifrástica:

- “Que eu ia a meter-m’a freira” (203)

Duplicação das partículas negativas:

- “Não nus digas a ningem” (7)
“Que não ame a mais ninguém” (16)
“Não queiras fechá-los não” (242)

Inversão da ordem directa das palavras dentro da frase:

- “Este lenço te ofreço” (5)
“Vai ao meu amor dizer” (16)
“Quando o lenco a cor perder” (32)
“Pode o ceo produzir flores” (37)

- “Do çeo cahio um suspiro” (73)
 “Entres as flores tu brincas” (81)
 “Amor firme e constante / Minha alma jurado tem” (82)
 “Estas plantas estas folores / Provas dao do noco amor” (84)
 “Nu teu rosto brilha a graça” (136)
 “Eu este lenço escrevi” (150)
 “Quando este lenço fiz” (151)
 “Nas letras entrelaçadas / Vai o teu nome e o meu” (161)
 “Dores de cabeça não tem” (211)
 “Já que ofercer te não posso / Prenda igual a meu desejo” (216)

Semântica

Derivação

- “No ár se **desfarinhou**” (73)
 “**Nevoada** pra morrer” (99)
 “**Desapanha** este lencinho” (178)

Derivação imprópria

- Verbo / Nome
 “Unao teuer **metira** auida.” (144)
 “**O cazar** a mosa nova” (205)

Homofonia

- “Cada **ves** te sou mais firme” (31)
 “Quem me dera ser **era**” (80)
 “**Coando** vires a tarde scora” (99)
 “Parece que uma **vos** / Me **tras** a condemnação” (109)
 “Uma **vos** que me segreda” (129)
 “Entre **lassos** de amizade” (167)
 “**Á** muito que combinamos” (184)

Paronímia

“De **crer** bem o meu amor” (5)

“Nem em tal devo **querer**” (132)

Aforismos

“Quem neste mundo não ama / No outro não se salvou” (73)

“Quem vai com calma vai bem” (210)

Ortografia

| | | | |
|------------|-------|------------|--------|
| a (há) | (122) | à (há) | (184) |
| abiador | (237) | abraco | (15) |
| abrasos | (190) | abrete | (177) |
| [acceita] | (10) | açeita | (43) |
| a cim | (125) | acho lhe | (160) |
| açõia | (215) | açoiar | (215) |
| a de | (193) | ade | (158) |
| [adeos] | (75) | adoru | (116) |
| ae (ao) | (9) | aegria | (155) |
| adormeçi | (112) | afetos | (18) |
| [affecto] | (109) | afitorava | (134) |
| aleria | (V) | alibio | (145) |
| allenta | (144) | Alvina | (XXXI) |
| amargorado | (111) | amarte | (32) |
| amisade | (2) | anbos | (7) |
| ancias | (110) | anor | (12) |
| aorora | (112) | aosente | (139) |
| aozencia | (I) | apraguntas | (24) |
| aqelle | (15) | areo | (225) |
| aseta | (97) | aseita | (7) |
| au | (6) | aver | (122) |
| [azas] | (20) | bá | (192) |
| bai | (14) | baite | (22) |
| bapor | (231) | [bella] | (117) |

| | | | |
|---------------|-------|-------------|--------|
| bellesa | (218) | [belleza] | (219) |
| bentoroço | (157) | benturoço | (22) |
| ber | (150) | beras | (177) |
| berci | (145) | bestido | (247) |
| bi | (51) | biber | (87) |
| bida | (51) | bidendo | (183) |
| binda | (238) | birá | (266) |
| biros | (14) | bõmos | (167) |
| bontrde | (225) | bordade | (114) |
| bou | (34) | bracaruna | (176) |
| bracos | (103) | braso | (116) |
| brebe | (162) | brebemente | (163) |
| buando | (14) | cabe (sabe) | (25) |
| [cahio] | (73) | Cansello | (XLII) |
| caozãme | (83) | [captivos] | (174) |
| cazar | (207) | ce | (25) |
| cem (quem) | (116) | cenhor | (89) |
| ceo | (37) | çeo | (73) |
| chabe | (60) | churar | (98) |
| cizér | (47) | co (só) | (89) |
| çó | (144) | coando | (99) |
| coidados | (150) | confianca | (162) |
| companhairs | (207) | comsigo | (169) |
| contigo | (51) | con | (168) |
| [condemnação] | (109) | confianco | (163) |
| conhese | (61) | conprir | (167) |
| coracao | (59) | corações | (191) |
| coracoes | (180) | coracois | (167) |
| corasão | (169) | costo | (156) |
| crabo | (197) | creira | (49) |
| quando | (32) | cuatro | (177) |
| cum | (130) | çuma | (52) |
| cumo | (5) | curacão | (9) |
| curacaosinho | (53) | curaçãõ | (47) |
| curações | (239) | curasoes | (177) |
| currer | (199) | çuspiro | (38) |
| dais (dois) | (122) | dále | (14) |
| dalhe | (15) | deãe | (206) |

| | | | |
|--------------|--------|---------------|-------|
| deboto | (227) | deicha | (124) |
| deicharei | (32) | deixarte | (51) |
| deliçias | (46) | [Deos] | (75) |
| depozito | (107) | desatinuss | (83) |
| descança | (117) | des da | (3) |
| dese | (237) | deserto | (61) |
| dês-te | (185) | desinquetaõme | (83) |
| dezeje | (226) | dis | (19) |
| disprizando | (9) | dizlhe | (25) |
| donsela | (238) | dose | (10) |
| dus | (II) | ei de | (31) |
| eide | (35) | embaracar | (36) |
| emcomtrastes | (XXII) | emcostate | (46) |
| eme | (193) | emfenito | (46) |
| [emfim] | (174) | emformacoes | (199) |
| en | (139) | enbregonho | (182) |
| entrase | (125) | eo | (227) |
| esa | (12) | [escolhi te] | (217) |
| escreber | (34) | esqoro | (183) |
| esquecas | (2) | esto (isto) | (111) |
| [estrella] | (71) | [estrellas] | (37) |
| estrumesse | (VII) | falace | (98) |
| [fallar] | (144) | falsiar | (47) |
| faser | (200) | fasias | (134) |
| [faze] | (68) | felis | (19) |
| ferme | (38) | fermezura | (136) |
| fez nos | (174) | ficas-te | (266) |
| fiqaras | (157) | firmesa | (33) |
| fis | (51) | formesora | (120) |
| forsa | (61) | frecnentare | (227) |
| fura | (157) | garbado | (65) |
| gosar | (104) | gracas | (183) |
| gravap | (52) | gunto | (9) |
| guzar | (89) | [ha de] | (39) |
| [hão de] | (138) | heide | (163) |
| holhos | (83) | hom de | (50) |
| i | (15) | iardim | (15) |
| iardin | (198) | in | (227) |

| | | | |
|--------------|----------|-------------|-------|
| incantador | (120) | ingolir | (244) |
| inveiam | (94) | iscrivão | (24) |
| ismelo | (130) | isqueças | (4) |
| isqueçu | (19) | ista | (XIV) |
| istimação | (134) | istrela | (38) |
| iternidade | (238) | [janella] | (146) |
| jencinho | (228) | jesus | (87) |
| jorei | (74) | jumtar | (168) |
| lembranca | (1) | lenbranca | (12) |
| lenbransa | (7) | [lembra te] | (99) |
| lenbrãça | (11) | lenbrado | (224) |
| lençinho | (248) | lenco | (9) |
| lensinho | (30) | lenso | (61) |
| lensu | (177) | lial | (46) |
| lialdade | (33) | lisboa | (228) |
| Maçimina | (XXXVII) | mangerico | (204) |
| meiu | (179) | merserá | (47) |
| mille | (55) | mibora | (230) |
| mimozas | (83) | modar | (6) |
| moita | (160) | morendo | (164) |
| mortee | (167) | mosa | (207) |
| muinta | (239) | muleiro | (237) |
| mumento | (36) | ñ | (75) |
| nace | (11) | nase | (24) |
| ne este | (107) | nete | (52) |
| niguem | (206) | ningem | (7) |
| [no] (não) | (122) | noco | (84) |
| noibado | (186) | noibo | (247) |
| nões (nossa) | (167) | nu | (19) |
| nus | (7) | numca | (148) |
| nutar | (91) | ofercer | (216) |
| ofereso | (88) | ofreço | (5) |
| ofreso | (61) | onidos | (164) |
| osencia | (144) | paixõis | (239) |
| palpitame | (169) | pecade | (227) |
| pecena | (1) | pedis-te | (182) |
| penças | (81) | pensae | (131) |
| perfeição | (217) | pesuir | (156) |

| | | | |
|-------------------|---------|----------------|---------|
| pormeca | (162) | posa | (122) |
| poso | (156) | posu | (100) |
| pretense | (XXXIV) | proba | (5) |
| prohiar | (208) | promeca | (163) |
| puem | (225) | pur | (98) |
| Qamilia | (XLI) | qer | (7) |
| qeu | (75) | qeuro | (XXI) |
| qizer | (206) | qoe | (51) |
| qoração | (111) | quatra | (180) |
| queichas | (119) | quen | (123) |
| qui | (226) | Quinsinho | (237) |
| [quiz] | (200) | [quizeres] | (68) |
| quracois | (179) | rebelou | (186) |
| respundero | (91) | Roixha | (XXXIX) |
| rouchinol | (28) | ror (por) | (12) |
| roza | (223) | Rozinha | (176) |
| sabeduria | (199) | sanhos | (165) |
| saue (sabe) | (29) | scora | (99) |
| sedo | (171) | [sejaes] | (220) |
| senefica | (49) | seo | (227) |
| si | (118) | sigurelhas | (146) |
| Silba | (XXXIX) | sileneios | (165) |
| sincivel | (18) | Sinco | (XL) |
| sospendedos | (164) | sospirar | (107) |
| sospiro | (73) | soute | (40) |
| ssedo | (169) | sulidão | (139) |
| sumdri | (183) | suspiru | (100) |
| [tam | (32) | tamen | (226) |
| tanle | (111) | teem | (105) |
| teis (tens) | (120) | teo | (9) |
| teos | (83) | terar | (12) |
| tezouro | (II) | tiste | (107) |
| trocues (troques) | (53) | u | (9) |
| uer | (144) | uida | (144) |
| ulhar | (206) | umma | (52) |
| unão-se | (170) | undos (unidos) | (168) |
| unio | (174) | uocasioes | (227) |
| vae | (154) | vae-te | (154) |

| | | | |
|-----------|-------|-----------|-------|
| vaite | (18) | vate | (26) |
| veijinho | (14) | veijo | (VII) |
| vejalhe | (22) | vem (bem) | (61) |
| vemtorozo | (156) | ves | (31) |
| vico | (164) | vivemoz | (166) |
| vos (voz) | (109) | vuando | (19) |
| Xagas | (XL) | xoro | (116) |

Acentuação

| | | | |
|-------------|---------|-------------|---------|
| a | (38) | ã (à) | (176) |
| [á] | (181) | À (há) | (184) |
| aceitaras | (9) | ade | (158) |
| Adelia | (XXX) | alem | (72) |
| amár | (47) | amôr | (49) |
| ancias | (110) | antao | (181) |
| Antonio | (XXIII) | aqelle | (15) |
| aquelas | (22) | ár | (73) |
| ate | (34) | beras | (177) |
| çeo | (73) | ceu | (33) |
| ceus | (94) | cizér | (47) |
| combinamos | (184) | coracao | (59) |
| coração | (24) | coracoes | (180) |
| corações | (168) | curasoes | (177) |
| dale | (20) | dalhe | (15) |
| dao | (84) | dàs | (254) |
| de (dê) | (176) | deliçias | (46) |
| dês-te | (185) | dêste | (63) |
| distancias | (6) | [dôr] | (110) |
| durara | (72) | e (é) | (36) |
| [êle] | (13) | eme | (193) |
| emformacoes | (199) | Emilia | (XXXIV) |
| encontraras | (33) | es | (223) |
| esta | (93) | estao | (159) |
| [êste] | (232) | estas | (81) |
| [estrella] | (71) | [estrellas] | (37) |
| gârnde | (47) | [gôsto] | (234) |

| | | | |
|------------|-------|------------|-------|
| grilhoens | (174) | ha | (68) |
| ha de | (39) | impossivel | (193) |
| ingratidao | (104) | ja | (103) |
| la | (22) | lagrimas | (98) |
| [lôdo] | (113) | mansidao | (71) |
| mao | (68) | maos | (22) |
| merito | (216) | nao | (19) |
| niguem | (206) | ningem | (7) |
| ninguem | (69) | nos | (7) |
| O (ó) | (214) | paixao | (72) |
| papeis | (214) | [pêga] | (211) |
| perfeição | (136) | prodigio | (219) |
| [quasi] | (196) | qué | (231) |
| relogio | (138) | [repeso] | (213) |
| sao | (99) | [sêco] | (49) |
| [sêr] | (131) | sera | (145) |
| sincivel | (18) | so | (33) |
| tambem | (176) | tamen | (231) |
| teem | (105) | tem | (208) |
| tera | (2) | tóma | (123) |
| toparas | (44) | uocasioes | (227) |
| varias | (62) | [vêr] | (131) |

Léxico

Regionalismos

| | | | |
|-----------|-------|---------------|-------|
| alfanete | (119) | antao | (181) |
| bom (vão) | (192) | mailo | (57) |
| nevoadá | (99) | onde (hão-de) | (57) |

Popularismos

| | | | |
|------------|-------|----------|-------|
| açoia | (215) | açoiar | (215) |
| alinbrança | (43) | alumeia | (27) |
| cando | (14) | chigando | (30) |

| | | | |
|-------------|---------|------------|-------|
| choivozo | (183) | faze | (68) |
| gardada | (231) | Jasus | (XXX) |
| Liupeledina | (XXXVI) | munto | (162) |
| Nino | (184) | no | (47) |
| no (não) | (122) | pinhor | (4) |
| piquena | (10) | proguntrem | (25) |
| rigulei | (207) | si | (118) |
| ti | (91) | | |

Neologismos

- “No ár se **desfarinhou**” (73)
 “**Nevoada** pra morrer” (99)
 “**Desapanha** este lencinho” (178)

Arcaísmos

| | | | |
|--------|-------|-------|-------|
| cousa | (235) | noute | (172) |
| repeso | (213) | | |

Elisão

| | | | |
|--------------|-------|-------------|-------|
| da mizade | (12) | c’o | (161) |
| çuma | (52) | d’elle | (68) |
| m’embregonho | (182) | m’ enxugues | (75) |
| meter-m’a | (203) | pra | (1) |
| p’ra | (16) | pró | (60) |
| qeu | (156) | qué | (231) |
| tesquecas | (12) | testão | (77) |
| teu | (15) | | |

Fenómenos fonéticos

Consideramos fenómenos fonéticos o uso do *b* em lugar do *v*, do *v* em lugar do *b*, do *u* em lugar do *o*, do *i* em lugar do *e*, etc. No entanto, como tivemos oportunidade de os analisar no capítulo da ortografia e

para evitar a repetição que se tornaria fastidiosa, optámos por não os referir neste tópico. Por esse motivo, serão apenas elencados os casos em que se verifica queda, adição, ou permuta de fonemas e outros fenómenos fonéticos.

Queda

Aférese

| | | | |
|------|-------|-------|------|
| inda | (169) | scora | (99) |
| uz | (155) | | |

Síncope

| | | | |
|------------|-------|---------------|-------|
| aegria | (155) | aléria | (V) |
| asetá | (97) | cristalins | (83) |
| dos (dous) | (196) | Dtinha | (237) |
| esprança | (43) | gardada | (231) |
| infrior | (5) | intrior | (125) |
| merserá | (47) | munó (mundo) | (19) |
| nace | (11) | nete | (52) |
| ofercer | (216) | ofreço | (5) |
| ofreso | (61) | senefica | (49) |
| senhors | (122) | supreender-te | (186) |
| supresas | (186) | tiste | (107) |
| undos | (168) | | |

Apócope

| | | | |
|---------|-------|--------|-------|
| escreve | (52) | fa(ça) | (155) |
| procura | (198) | s(e) | (240) |
| sumdri | (183) | | |

Adição

Prótese

| | | | |
|------------|-------|------------|-------|
| afitorava | (134) | alimpa | (95) |
| alinbrança | (43) | apraguntas | (24) |
| assopra | (210) | aventuroso | (147) |

Epêntese

| | | | |
|---------|---------|-----------|-------|
| açoa | (215) | açoar | (215) |
| afelito | (111) | felor | (197) |
| felores | (130) | feloridos | (179) |
| folores | (84) | Qamilia | (XLI) |
| Roixha | (XXXIX) | veijo | (VII) |

Paragoge

| | | | |
|----------|-------|--------|--------|
| agradare | (149) | boari | (XVII) |
| entres | (81) | estare | (227) |
| olhare | (77) | | |

Permuta

Assimilação

| | | | |
|---------|-------|------|------|
| bidendo | (183) | nace | (11) |
| nasi | (91) | | |

Dissimilação

| | | | |
|------------|-------|-------------|-------|
| adepinhar | (128) | fermezura | (136) |
| fermosa | (238) | formesora | (120) |
| habelidade | (200) | pesuir | (156) |
| piquena | (10) | sagredinhos | (7) |

Metátese

| | | | |
|------------|---------|------------|-------|
| apraguntas | (24) | augas | (237) |
| brodo | (75) | carbar | (34) |
| choivozo | (183) | enbregonho | (182) |
| garbado | (65) | gárnde | (47) |
| pormeca | (162) | precunta | (29) |
| pretense | (XXXIV) | ters | (30) |

Monotongação

| | | | |
|-------|------|------------|-------|
| asetá | (97) | dos (dous) | (196) |
|-------|------|------------|-------|

Desnasalização

| | | | |
|--------|-------|------------|-------|
| adoro | (160) | assi | (169) |
| co | (75) | isqueçu | (19) |
| nigüem | (206) | respondero | (91) |

Ensurdecimento

| | | | |
|--------|------|----------|------|
| carbar | (34) | checa | (22) |
| pacar | (36) | precunta | (29) |

Outras alterações fonéticas

| | | | |
|---------------|-------|--------------|-------|
| alfanete | (119) | antão | (181) |
| aonde (hã-de) | (168) | cão (com) | (36) |
| companhairas | (207) | cum (com um) | (130) |
| dále | (14) | didalia | (117) |
| disprizando | (9) | estrumesse | (VII) |
| facias | (83) | frecnentare | (227) |
| intrinade | (72) | inveiam | (94) |
| num | (60) | porpeta | (119) |
| pró | (60) | proguntrem | (25) |
| tanle | (111) | valentaria | (88) |

Anexo 2

Quadras dos *lenços de namorados*

Lenço como penhor de afectos

1.
Aceita com todo gosto
Foi feito para te dar
Uma pecena lembranca
Pra nunca mais te deixar
2.
Recebe amor este lenco
Não tesquecas mais demim
Este primor de amisade
Que nunca mais tera fim
3.
É openhor dos namorados
Sentimento do coração
Que nos ha-de acompanhar
Des da nossa «desejada união»
4.
Aceita esta lembrança
Não te isqueças de mim
Este pinhor de amisade
Para nunca mais ter fim
5.
Este lenço te ofreço
Uma prenda infrior
Cumpro de amisade
De crer bem o meu amor
6.
Se o tempo nas distancias
Teu pensamento modar
Au menos para lembrança
Este lenço debes guardar
7.
Aseita amor esta lenbransa
Que ella e de qer bem
Sagredinhos de nos anbos
Não nus digas a ningem
8.
O teu caminho é distância
Que de mim te faz esquecer
Deves ter para lembrança
Este lenço em teu poder
9.
Aceita este lenco
Gunto ae teo curacão
Não disprizando u amor
Aceitaras a minha mão
10.
Acceita amor querido
Com dose satisfação
Esta piquena lembrança
Que sai do coração
11.
Aqui tens amor querido
Com toda a satisfação
Uma pequena lenbrãça
Que nace do coração
12.
M. esa proba da mizade
Só ror morte terar fim
Aseita anor a lenbranca
Nunca tesquecas de mi.

Lenço como mensageiro do amor

13.
Vai, lenço da minha alma,
Ao meu amorzinho dizer
Que não vivo para o mundo,
Só para êle quero viver.
14.
Bai carta feliz buando
Nas asas dum passarinho
Cando bires o meu amor
Dále um abraço e um veijinho
15.
Lenço bai aonde teu mando
Baiter aquelle iardim
Ajoelha i beija a mão
Dalhe um abraco por mim
16.
Vai lenço da minha alma
Vai ao meu amor dizer
Que não ame a mais ninguém
Só p'ra ele quero viver
17.
Vai lenço venturoso
Para os braços do meu bem
Pede-lhe por caridade
Que não ame a mais ninguém
18.
Vaite lenço venturoso
A um sincivel coração
Vai levar afetos meus
A quem é minha prisão
19.
Vai felis nu ar vuando
Por esse muno sem fim
Dis ós moços mais bonitos
Que nao se isqueçu de mim
20.
Vai lenço feliz voando
Nas azas dum passarinho
Se encontrares o meu amor
Dale por mim um beijinho
21.
Lencinho que foste feito
De noite ao Luar
Vai dizer ao meu amor
Que eu sempre o eide amar
22.
Baite lenco benturozo ter
Aquelas maos de marfim
Checa la vejalhe a mao
Dalhe um abraco por mim
23.
Meu amor anda triste
Roubaram as minhas cartas
Bai depressa passarinho
Com o lenço debaixo das asas
24.
Lenço se fores apraguntas
Quem foi u teu iscrivão
Responde que foi uma pena
Que nase do coração
25.
Vai lenço adente mando
Responde cabe falar
Ce te proguntrem por mim
Dizlhe que fico a chorar
26.
Vai-te lenço aventuroso
Vate a porta do jardim
Recomenda ao meu amor
Que não se esqueça de mim!

27.
Vaite lenço aventuroso
No bico do rouxinol
Vai limpar o rosto mais lindo
A quem alumeia o sol
29.
Bai te lenco benturoso
Responde saue falar
precunta pela saud
que ista no primeiro locarni

28.
Bai lenço feliz buando
Nas asas dum rouchinol
Vai ber a cara mais linda
Que neste mundo cobre o sol
30.
Meu lensinho abenturoso
Bai nas asas dum passarinho
Chigando und meu amor
Dale um abaso e ters beijinhos

Lenço como prova de amor firme e leal

31.
Cuidas que te sou falsa
Cada ves te sou mais firme
Eu ei de te amar tantos anos
Como folhas tem o vime
33.
A firmesa e lialdade
Tu encontraras aqui
Eu no ceu amo a Deus
E na terra so a ti
35.
Sempre foi
E eide ser
Sempre firme
Ate morrer
37.
Pode o ceo produzir flores
O campo estrelas ter
Eu deixar de te amar
Isso é que não pode ser.
39.
Ha de a nossa
Amizade acabar
Cando esta
Pomba voar

32.
E tam certo eu amarte
Como o lenco branco ser
So deicharei de te amar
Cuando o lenco a cor perder
34.
Com a cuca bou carbar
Com a pena bou escrever
Uma letra que so diga
Sou te firme ate morrer
36.
Este mundo e um mumento
Cão espinhos a pacar
Quem for firme nu amor
Nada o pode embaracar
38.
Meu amor ferme
Istrela do Norte
Pur ti çuspiro
Até a morte
40.
Nada mais
Posso dizer
Soute firme
Até morrer

41.

Aceita amor aceita
Esta pequena lembrança
Sou firme em te amar
Só em ti tenho esperança

43.

Açeita meu bem açeita
Esta piquena alinbrança
Sou firme ate a morte
So en ti tenho esprança

45.

Estes dois corações juntos
Por circunstância os tomei
Só por morte apartarão
Ainda por morte não sei

47.

Meu curação lial
Quem mo qizér amár
Merserá gárnde castigo
Quem no cizér falsiar

49.

O cravo depois de sêco
Senefica amôr perdido
Ainda creira não posso
Tirar de ti o sentido

51.

Logo assim qoe te bi
Logo fis tensão amarte
Na morte morrer comtigo
Na bida nunca deixarte

53.

Curacao por curacao
Amor nao trocues o meu
Que este curacaosinho
Sempre lial ao teu

42.

Eu sou firme em te amar
Só em ti tenho esperança
Aceita meu bem aceita
Esta pequena lembrança

44.

Não toparas no mundo
Um amor igual o teu
O meu coraçã
Jamais padeceu

46.

Adeus delícias dos olhos
Emfenito coração
Emcostate o meu peito
A ver se sou lial ou não

48.

Coração por coração
Amor num troques o meu
Olha que o meu coração
Sempre foi lial ó teu

50.

Nossos coraçoes unidos
Unidos hom de ser
Separados só por morte
Suceda o que suceder

52.

Nete lenço bou gravap
Çuma agulha vou escreve
Umma letra que so diga
Soute firme ate morrer

54.

O Amor que te consagro
Mais forte não pode ser
Ninguem te ama como eu
Soute firme até morrer

55.
Mille suros faço
De sempre amãrte
Em ti pensando
Por toda a pãrte

57.
O meu coração mailo teu
Sempre juntos onde andar
Num a nada neste mundo
Que os possa separar

56.
Coração por coração
Um dia a troca se fez
Agora com esta união
É para sempre, é de vez

58.
Aqui ponho este verso
Brilhante e encantador
Para dar como mesmo
Que em bem te queria
Amor firme bo coração

Lenço como declaração de amor

59.
Aqui tens meu coracao
As chaves para o abrir
Não tenho mais que te dar
Nem tu mais que me pedir

61.
Este lenso que t ofreso
Deserto valor não tem
Mas em pouco se conhese
A forsa de quem qer vem

63.
Na ponta dêste lencinho
O teu nome está bordado
Dentro do meu coração
Tenho-te a ti retratado

65.
No centro deste lencinho
O teu nome está garbado
Dentro em meu coração
O teu rosto retratado

60.
Aqui tens o meu coração
E a chabe pró abrir
Num tenho mais que te dar
Nem tu mais que me pedir

62.
Uma ves que recolha
Para dar aos meus amores
No jardim da poesia
Um ramo de varias flores

64.
No meio deste lencinho
O teu nome está coroado
Dentro do meu coração
O teu rosto retratado

66.
Lencinho de algibeira
Quatro pontas iguais
No meio «Talvez te escreva»
«Não chores que também vais»

67.

Tenho na minha janela
Sigorelha em dois molhos
Tenho diante da vista
A perdição dos meus olhos

69.

Meu amor
Meu rico bem
So ati amo
Mais ninguem

71.

A minha estrella mostra
O amor no coração
A laranjeira doçura
O cordeiro mansidao

73.

Do çeo cahio um suspiro
No ár se desfarinhou
Quem neste mundo não ama
No outro não se salvou

75.

Co este lenço qeu te brodo
E tofereço faça Deos
Que nunca m' enxugues pranto
E ñ me digas adeos

77.

Tenho tanto gosto em ver-te
E desgosto em te largar
Que só gosto dos meus olhos
Quando testão a olhare

79.

Quem me dera ser lágrima
Para nos teus olhos nascer
Colocar-me pelas faces
E vir a teus olhos morrer

68.

Ha muito que tu desejas
Possuir meu coração
Faze d'elle o que quizeres
Pois agora o tens na mao

70.

O meu coração
So a ti adora
So por ti suspira
So por ti chora

72.

Alem da intrinade
Durara tua paixao
Eu felis te devo tanto
Do meu o teu coracao

74.

Jorei ao ceu de te amar
Por outro amor não ter
Já fez escritura sagrada
De te amar até morrer

76.

Quis-te bem
Mal te vi
Tu pra mim
Eu pra ti

78.

Nem a rosa da roseira
Nem outra qualquer flor
Nem a primavera inteira
Valem mais que o teu amor

80.

Quem me dera ser era
Pela parede do teu quarto
Subia para te ver
Quando estivesses a dormir

81.

Entres as flores tu brincas
Eu entre os espinhos choro
Tu donde estas não penças
Eu donde estou te adoro

83.

As tuas facias mimosas
Os teos holhos cristalins
Desinquetaõme a minha alma
Caozaõme mil desatinuss

85.

O lenço que tu me deste
Tem dosi coraçãoe no meio
Só tu no mundo é que sabes
Donde este lenço me veio

87.

Meu coração já não pode
Biber sem o seu amado
Esquecer-se um so instante
De jesus sacramentado

89.

U meu terno coração
Co nasceu para te amar
Ce dele não fores cenhor
Ninguem nu pode guzar

91.

En pedra brancas do rio
Meu nome mandei nutar
I elas me respundero
Que nasi para ti amar

82.

Amor firme e constante
Minha alma jurado tem
Com todos falo e rio
Só a ti quero bem

84.

Estas plantas estas folores
Provas dao do noco amor
Limpa nu rosto enxuga as lagrimas
Neste lenço encantador

86.

A Deus pedi os meus olhos
Para ver o meu amor
Olhos de ver te darei
Me respondeu o senhor

88.

Neste lenso deposito
Votos puros de amisade
Valentaria te ofereso
Alma vida liberdade

90.

O lenço que tu me deste
Enchi-o de uvas na vinha
Comi-as fiquei tonta
Não sei o que o lenço tinha

Lenço como pedido de assunção de um compromisso

92.

Aceita amor
Por união
O meu i o teu
Coracao

94.

Com essa luz meiga pura
Inveiam astros dos ceus
Que dizem teus lindos olhos
Quando olham para os meus

96.

Este lenço te ofereço
Dentro do meu coração
Minha alma fica aos ais
Tende de mim compaixão

93.

Toma lá este lencinho
Dentro dum copo de vidro
Resolve o teu coração
O meu esta resolvido

95.

Aceita este lenço
Alimpa teu rosto
Falinhas de amor
Não causam desgosto

97.

Aseta este lenso
Rico amor
Limpa teu rosto
Bonita flor

Lenço como expressão do sofrimento amoroso

98.

Se este lenco falace
Teria bem que contar
Das lagrimas que tem limpado
De pur ti tanto churar

100.

Pur ti suspiru
Pur ti dou ais
Pur ti não posu
Suspirar mais

102.

Este lenso depositado
Limpa lagrimas que eu choro
Por não poder alcançar
Os braços de quem adoro

99.

Coando vires a tarde scora
Nevoada pra morrer
Lembra te que sao meus olhos
A chorar por te nao ver

101.

Por ti suspiro
Por ti dou ais
Por ti dou a vida
Que queres mais?

103.

Neste lenco deposito
As lagrimas que por ti choro
Ja que não posso lograr
Os braços do bem que adoro

104.

E sinal e testemunha
Da mais pura ingratidão
Gosar só uma alegria
E viver com toda a paixão

106.

Neste lenço deposito
Tristes lágrimas que choro
Por não poder alcançar
Os braços de quem adoro

108.

Ando triste pensativa
Não tem fim a minha dor
Quem me manda a mim chorar
Por quem me não tem amor

110.

Quem ama ocultamente
Sem declarar seu amor
Sente mil ancias no peito
Vive cercada de dor

112.

Acordei antes de aurora
Dando suspiros por ti
Suspirei um dia todo
Suspirando adormeço

114.

Peço licença meu bem
Para te poder ofertar
Este lençinho bordado
Para teu rosto limpar

116.

Neste lenço depozito
As tristes lágrimas que xoro
Por não poder voar
As braços de quem adoro

105.

Escudos das cinco quinas,
Cinco chagas de paixão...
Até parece que teem
A forma dum coração.

107.

Ne este lenço depozito
Tiste lágrimas que eu choro
Por não poder sospirar
Nos braços de quem adoro

109.

Parece que uma vos
Me segreda ao coração
Dizendo-me que o seu affecto
Me tras a condemnação

111.

Olha que tenho passado
Meu coração afelito
I tanto o amargurado
Esto por teu respeito

113.

Debaixo da terra nasce
Água clara sem lodo
Não sabem o meu sentido
Não sabem por quem eu morro.

115.

Se meu coração voara
Com a pena que me dais
Ia mil vezes no dia
Ao lugar onde estais

117.

Minha flor didália branca
Minha bella esperança
No dia em que te não vejo
Meu coração não descança

Lenço como expressão da dúvida e do ciúme

118.
Neste lenço si oferece
Um sincero coração
Mas a muitos que si oferece
Mas sinceros poucos são
120.
Teus olhos brilhantes
Teu modo incantador
Em tudo me tens formosura
So me teis pouco amor
122.
No mundo não há dois mundos
No mundo não a dois senhores
No sei como posa
Aver num coração dais amor
124.
A rosa do meu peito
A flor do meu jardim
Deicha de amar a quem amas
Se me queres amar amim
126.
Tenho um lenço de beijinhos
Meu amor, para te dar
Com quatro nós de ciúmes
Sem os poder desatar
128.
Neste lenço deposito
Tristes lagrimas que choro
Quem me dera adivinhar
O coração que adoro
130.
Ismelo este lençinho
Cum raminho de flores
Eu bem sei que o bou dar
A quem tem outros amores
119.
Alfanete do meu peito
Porpeta do meu jardim
Quero que me digas amor
As queichas que tens de mim
121.
Nem a morte
Nem o fado
Me pode tirar
Do meu cuidado
123.
Tóma lá este lençinho
Com um raminho de flores
Eu bem sei a quem o bou dar
A quen tem outros amores
125.
Se eu entrasse no seu peito
Sabia o seu interior
A cim como lá não entro
Não sei se me tem amor
127.
Ai ó que rico lençinho
Eu agora arranjei
Que me deu o meu amor
Com que sentido não sei
129.
Sinto passar em meu peito
Uma nuvem de tristeza
Uma vos que me segreda
Não ter seu amor firmeza
131.
Eu ceguei por me não veres
(Namorados, pensae nisto.)
- Não ha cegueira mais negra
Do que vê e não sê visto...

132.
Menino vem de longe
Com desejos de me ver
Disso posso duvidar
Nem em tal devo querer

134.
Já te podia ter dado
O meu lial coração
Afitorava que farias
Dele pouca istimação

136.
Nu teu rosto brilha a graça
Fermadura perfeição
Mas não brilha em teu peito
Tristeza nem compaixão

133.
Pergunta a quem saiba amar
Qual e mais para sentir
Se amar e viver ausente
Se ver i não possuir

135.
O amor é como o sol
Só brilha enquanto é dia
Se me deixares de amar
Perderei minha alegria

137.
Ó meu amor a quem deste
O teu lenço de pintinhas
Diz-me com quem repartiste
A amizade que me tinhas

Lenço como expressão da saudade

138.
Coração, relógio tonto!
Tuas horas sempre são
Desejos das que não de vir,
Saudades das que lá vão!...

140.
Este lenço representa
Do amor uma paixão
De saudosa te ofereço
Meu terno coração

142.
Lenço da cor da açucena
Tem um ramo em cada canto
Os ramos dizem saudade
Por isso lhe quero tanto

139.
Eu vivo na solidão
Ausente de ti amor
Em mim sinto a tristeza
E no coração a dor

141.
Bem custa o adeus da ausência
Para quem vive apartado
Vai neste lenço a saudade
Que por ti tenho chorado

143.
Meu coração é relógio
Meu peito dá badaladas
Nos dias que te não vejo
Trago as horas contadas

Lenço como expressão do desejo do encontro amoroso

144.

Unao teuer metira auida.
Não te fallar me atormenta.
Tua osencia me maltrata.
Çó tua vista me allenta.

146.

Pus estas flores à janella
Sigurelhas em 2 molhos
Quero do meio avistar
A perdição dos meus olhos

148.

Quem me dera agora ver
Aquilo que numca vi
É ver agora deposto
Um beijo dado por ti

145.

Cuando te berei meu bem
Meu amor minha alegria
Alibio do meu pensamento
Cuando sera esse dia

147.

Vai lenço aventureoso
Às mãos do meu doce bem
Que eu cá fico suspirando
Por não poder ir também

149.

Distante da tua vista
Nada me pode agradare
Eu não vivo para u mundo
Vivo so para te amar

Lenço como substituto do encontro amoroso

150.

Com gosto fiz este lenço
Com mil coidados em ti
Com pena de te não ber
Eu este lenço escrevi

152.

Retrato do coração
Bai lenço aventureoso
Ao jardim da perfeição
Onde eu tenho os meus sentidos

154.

Vae-te lenço venturoso
Às mãos do meu bem parar
Vae ditoso possuir
O que eu não posso gosar

151.

Por te não poder falar
Neste lenço te escrevi
Quando este lenço fiz
Com mil sentidos em ti

153.

Quem me dera ter a dita
Que tu agora vais ter
Vai lenço feliz voando
Que lindos olhos vais ver

155.

Lenço brilhante
Prazer de aegria
A uz dos meus olhos
Te fa companhia

156.
Vai lenso vektorozo
A mão do amor lial
Vai por custo pesuir
O que não posso lograr

157.
Baite lenço bentorozo
Ber bem que Deus deu
Antes tu fiqaras lenço
I teu nome fura eu

Lenço como expressão do desejo de união / casamento

158.
Assim como neste lenço
Os fios unidos são
Assim se ade unir
O meu e o teu coração

160.
Se os anjos te adoro
Acho lhe moita razão
Quem me dera ter teus olhos
Dentro do meu coração

162.
Meu amor tem confiança
Na promessa que te fis
Que munto brebe sera
Meu i teu dia felis
164.

A pomba leva no vico
Dois corações suspendidos
Separados um do outro
Morendo por ser onidos
166.

Dava todo o meu coração
Pela tua simpatia
Depois do meu junto ao teu
Vivemos numa alegria

159.
Assim como neste lenço
Os fios unidos estão
Assim esteja minha alma
Unida ao teu coração

161.
Nas letras entrelaçadas
Vai o teu nome e o meu
Bendito seja o teu nome
Quando se enlaçar c'ó meu

163.
Meu amor tem confiança
Na promessa que te fis
Brebemente heide ser tua
Chegando um dia felis
165.

O mundo destes sileneios
É cheio de encantos meus
Sanhos luz e Fantasias
Para viver mundos teus
167.

Entre lassos de amizade
Bõmos conprir nãs sorte
Unir nossos corações
Ate a õra da mortee

168.
Dizem que se aonde jumtar
Quando sera esse dia
Estes nossos coraçoens
Undos con alegria

170.
Unão-se as nossas vontades
Como tambem nossa mão
Unão-se a minha á tua alma
Teu ao meu coração

169.
Palpitame enselrado
Meu corasão assi me dis
Que eu comsigo tarde o ssedo
Inda heide ser felis

171.
Palpitando-me em segredo
Meu coração já mo diz
Que comtigo tarde ou sedo
Eide rir a ser feliz

Lenço como celebração do amor correspondido

172.
So tu es u meu encanto
A minha doce alegria
O teu lado satisfeita passa
A noute e o dia em p.

174.
Amor que impera nas almas
Unio nossos coraçoens
Fez nos emfim seus captivos
Arrastamos seus grilhoens

176.
Este lenco ja deu folhas
I tambem ja deu felores
A cora bai ã bracaruna
Rozinha de amores

178.
Desapanha este lencinho
Corre a vista e vai ver
Nossos corações unidos
Amizade até morrer

173.
O teu lado satisfeita
Passo a noute i u dia
So tu es u meu encanto
A minha doce alegria

175.
Este lenço já deu folhas
Agora já dá flores
Agora vae abraçar
Esta rosinha de amores

177.
Cuatro ramos floridos
E no meio encontraras
Nossos curasoes unidos
Abrete lensu e beras

179.
Abre u lenço i beras
Quatro ramos feloridos
No meiu dele beras
Nosso quracois unidos

180.
Quatra pontas tem o lenço
Quatro ramos floridos
La no meio ade achar
Nossos coracoes u. (unidos)

182.
Pedi-te um beijo
Envergonhado
Não m'embregonho
De to ter dado

184.
À muito que combinamos
Que me dás um Nino
Eu para sempre te quero dar
Paz, amor e carinho.

186.
Quis supreender-te
A cantarinha muito ajudou
Pedi-te namoro e noibado
E outras supresas rebelou

188.
Já te dei meu coração
Não sabia se me deras o teu
A troca dos nossos beijos
Isso me esclareceu

190.
Abre-te lenço ramoc e flores
No meio mandarei abraços ao meu amor
Abramos ao meu amor
Com ramos e alegria

191.
Abrete lenço i beras
Cuatro ramos feluridos
La beras no meio dele
Nossos corações unidos

181.
Bati-te á porta dos olhos
Pedi-te a chave do peito
E antao abriste-me o ceu
Dando-me um amor perfeito

183.
O Inverno triste choivozo
Outono esqoro e sumdri
Gracas a Deus vou bidendo
Da Primavera ao Estio

185.
Dês-te um dia a chabe
Eu não disse que não
Ela representava
A chabe do teu coração

187.
Dizem que o amor vem primeiro
E depois vem a paixão
Para isso não há dinheiro
Que resolva a questão

189.
A roseira tem espinhos
O craveiro não os tem
Apesar de tão diferentes
No jardim dão-se tão bem

192.
Estas bem lançadas
O redor do lenço bom
Assim bá minha alma
Á tua, ó meu corasão

Lenço como expressão do “morrer de amor”

193.

Amor tu es a estrela
Que a de guiar o meu sêr
Pois sem ti meu querido anjo
Eme impossivel viver

195.

Dois corações unidos
Separar não pode ser
Se hão-de viver ausentes
Seria melhor morrer

194.

A dois amantes leais
Grande amizade os prendeu
Desditosos neste mundo
Um és tu outro sou eu

196.

Quem achar o que eu perdi
É um lenço quasi novo
Tem em cada ponta um s
No meio dos: Ai que eu morro!

Lenço como expressão de despedida

197.

Adeus, crabo
Adeus, felor,
Adeus, anjo,
Adeus, amor

198.

Adeus iardin de flores
Adeus anor perfeito
Maria do Anto quando eu te procura
Seja dentro em meu peito

Lenço como expressão da vaidade feminina

199.

Bai lenco da minha mao
Bai curren a freguesia
Bai dar emformacoes
Da minha sabedoria

201.

Este lencinho bem bonito
Foi prenda do meu amor
Para eu levar na mao
Se domingo a missa for

200.

Neste lenço quiz faser
Obras da minha habelidade
Para um dia dar de prenda
A quem tenho amisade

202.

Este lencinho bonito
Deu-mo quem tambem me adora
Para trazer ao Domingo
Com a pontinha de fora

203.

Porque te foste cuidaste
Que eu ia a meter-m'a freira
Mas sou fresca cumo as rosas
E há muito mais quem me queira

204.

Tenho na minha janela
O que tu não tens na tua
Vasinhos de mangerico
Que perfumam toda a rua

205.

Uma felor me fiz presente
Das tres flores delicadas
Todas diversas nas cores
Nas belezas variadas

Lenço como veículo de regras sociais

206.

Quem qizer criar amores
Para niguem desconfiar
Quando ulhar nao deve rir
Quando u rir nao deãe ulhar

208.

Um pai não pode prohiar
Sua filha de querer bem
Se as leis e os pais sagradas
As do anor mais força tem

210.

Dar dois dedos de conversa
Não é dar o amor a alguém
E so ver que vento assopra
Quem vai com calma vai bem

212.

Dizem que o amor à antiga
É melhor que o actual
Na minha opinião
O amor é sempre igual

214.

O meu amorzinho
Cartas são papeis
Não quero que gastes
Comigo dez reis

207.

Eu nunca me rigulei
Pelas minhas companhairs
O cazar a mosa nova
E o pior das asneiras

209.

Se eu te der um beijo
Não é má educação
Só é remédio que cura
Doenças do coração

211.

Lá vai voando a pêga
Dores de cabeça não tem
Ela é a que nunca dá nega
E faz o ninho variado e bem

213.

Meu amor se estás repeso
Da palavra que me deste,
Dá-me o beijo que te dei,
Toma dois que tu me deste.

215.

Dei um lenço ao meu amor
P'ra ele açoiar o pingo
Gostou tanto tanto dele
Que só se açoia ao domingo

Lenço como elogio do amado

216.

Já que offercer te nao posso
Prenda igual a meu desejo
Este mostra quanto preza
O merito que em ti vejo

218.

Medir coizas infinitas
Vae alem da natureza
Com teu palminho de cara
Mede-se toda a belleza.

217.

Escolhi te para amor
Que ditosa perfeição,
Entre todos os viventes,
So tu me causas paixão

219.

Sois alma e vida minha
Amor do meu coração
Sois assombro da belleza
Prodigio da discrição

Lenço com sentimentos no masculino

220.

Em as vossas mãos menina
Eu vejo todo o valor
Minhas falas vos convidam
Para que sejaes o meu amor

222.

Neste lenço deposito
As lagrimas que por ti choro
Não posso viver, menina,
Ausente de quem adoro

224.

Recebe prenda adorada
Com amor e alegria
Que te envia o teu amante
Neste tão lenbrado dia

226.

Não ha rapariga nova
Qui não dezeje cazar
A menina e a primeira
Que assim ouço falar

221.

Sou afável sou sensível
Sou amante sei de quem
Serei mais se for possível
Pois só teu serei meu bem

223.

Menina se tu es roza
Não me firas com os espinhos
Antes me prende e me mata
Com os teus doces carinhos

225.

A silva com seu areo
No caminho prende a roupa
Puem me prendera a menina
Que a bontrde não e pouca

227.

Os santos sacramentos frecnentare
Eo com Jesus estare in seo um dia
Deboto serei de Jesus e Maria
De uocasioes de pecade fugir ei

Lenço com referência à migração, à emigração

228.

Para Lisboa te mandei
Um jencinho quasi novo
Em cada ponta seu suspiro
No meio dos ais que eu morro

230.

Aqui vai este lencinho
Ai por cima do mar fora
O Brasil nao e nosso
Adeus Brasil bou mibora

232.

Que lindo é o meu amor,
Outro como êle não há,
Que me trouxe êste lencinho
Lá das bandas do Pará!

229.

De Lisboa me mandaram
Um lencinho quase novo
Em cada ponta um «ai»
No meio «Jesus que eu morro»

231.

Meu Manel bai pró Brasil
Eu tamen bou no Bapor
Gardada no coração
Daquele qué meu amor

Lenço com uma “narrativa”

233.

Não há prenda mais catita
De que um lenço galante
E quando a pessoa é bonita,
Torna-a até mais elegante.

235.

Mas um beijo é cousa pouca,
Quando o amor é sincero.
Mas não importa! Serei louca,
Porque casar é o que quero.

234.

E quando nos é oferecido
Por pessoa de bom gôsto,
É sempre com o sentido
De dar um beijo no rosto.

236.

E depois de casadinhos,
Mesmo à face da igreja,
Quando tu deres mais lencinhos,
Já eu terei muita inveja.

Lenço como celebração de bodas de ouro

237.

Augas dese moinho
Falai do abiador
Do muleiro era o Quinsinho
Da Dtinha o seu amor
239.

Uma bida de paixões
Amor e muinta alegria
Enche estes corações
E os nossos neste dia

238.

Donsela pura e fermosa
Binda lá da cidade
O Quinsinho conquistou
Para a iternidade

Lenço com referências geográficas

240.

Ó Minho das noites belas
Onde o linho amadurece
Quem uma vez te visita
De ti nunca mais s esquece
242.

Senhora Santa Luzia
Vossos olhos como são
São olhos de ver Viana
Não queiras fechá-los não

241.

Viana quem diz Viana
Diz amor diz coração
Diz encanto diz saudade
Diz beleza e sensação

Lenços contemporâneos

243.

Vai lenço feliz voando
Diz ao mundo para ouvir
De Mulheres ele está farto
E de sarilhos... fugir

244.

Comer bem é saudável
Ingolir só com medida
Sempre segura e amável
A Luísa vai de partida

245.
De mães filhos e amores
Fala qual livro sagrado
Isabel, nosso consolo,
Ficas aqui mesmo ao lado.

247.
A Manelinha bai contente
De bestido e de raminho
Espera-a o noibo sorridente
P'ra lhe dar um beijinho

249.
Pró meu velho companheiro
De vidas desencontradas
Ofereço-te este lençinho
Pelas lembranças guardadas

251.
Foge foge e outros mundos
Desvendando ideais
Luta tristeza e alegria
Com três filhos e muito mais

253.
A roda do nosso amor
Já passa de um quarteirão
Os filhos dão-nos calor
P'ra manter esta união

255.
Se a tua vida for lutar, Vence!
Se for amar, Ama
Mas se a tua felicidade
Depender da nossa amizade
Considera-te uma pessoa Feliz!

257.
Desenhamos um caminho
Sem pretos nem castanhos
Com cores de sonhos abertos
Para aqueles que amamos

246.
Quarenta e um anos passaram
Desde aquele belo dia
Muitos mais vos desejamos
Com imensa alegria.

248.
Dou este lençinho
Ao pai do coração
Que me ajudou a sorrir
E sempre me deu a mão.

250.
Diz liberdade a sonhar
Justiça e igualdade com jeito
Foi-se embora (nós a choramos)
E há tanto para ser feito

252.
Nós somos muito felizes...
Ninguém pode mais amar
Da união nasceram dois filhos
Herança de Deus a perpetuar

254.
Mas ó que lindo netinho
Ó milagre de nascer
Dàs a Avó alegria
De um novo reviver

256.
É prima, professora, tia.
É sempre fixe, é lendário.
Meio século, quem diria?
Pára lá, ó calendário!

258.
O verde, amarelo e laranja
Nas descobertas sagradas
Vividas na intimidade
E como tesouros guardadas

259.
Nas emoções o vermelho
Como a lava a borbulhar
À espera de resolver
O complexo verbo amar

261.
A água nasce da pedra
A pedra nasce do chão
Assim nasceu este amor
Dentro do meu coração

263.
Nasceste num turbilhão
Num dia de sol e luz
Amor paz e alegria
Caminho que te conduz

260.
Conversas pintadas de azul
Dentro de nós construímos
Com o céu como cenário
Na vida que colorimos

262.
Oh que ser tão pequenino
Ó milagre de nascer
O mundo nesta netinha
P'ra renovar meu viver

264.
Este bordado tão simples
Feito de linha entrançada
Vem aqui representar
O centro rural de Parada

Lenço como celebração de datas especiais

265.
Os teus olhos são azuis
Como as ondas do mar
Tão lindo é o oceano
Mais lindo é o teu olhar

266.
Quando vejo um golfinho
Lembro-me do oceano
Ficas-te no pensamento
Quando birá outro ano

Uma quadra incompleta

267.
Hei-de casar este ano,
Ou para o ano que bem
São os homens mais baratos

Quadras ilegíveis

268.
Bai lenço bentarozo
Acecai te as pasos A
S im o Al Eores entrecae
Dae a por mim dois abraços

269.
Colimpt curosto
Falinhas Dai
Não gausamdcos
Toacit amcolem

Outras transcrições presentes nos lenços

Dedicatórias

I

Ahora vista devido amor / amor na aozencia tem mais.

II

Agrado dus meus amores e um jardim das mais maltadas flores
tezouro dus meus intentos.

III

Amizade Alegria Lialdade.

IV

Amor

V

Amor Amizade Ale(g)²²⁹ria Lealdade.

VI

Amor Amizade Firmeza Lealdade.

VII

Amor, quando te veijo o meu coração estrumesse de dor.

VIII

Amor Fim Amizade.

IX

Amor firme.

X

Amor Firme e Lial.

XI

Amor, Serei, Lial, Flor.

XII

Amor só a ti.

XIII

Antonio Amor.

XIV

A Rosa pelo Manoel ista sempre suspirar.

XV

Ausente De Ti Amor Nunca Tenho Alegria.

229 A inclusão do g é da nossa responsabilidade.

XVI

Desculpa Amor Pelo Trabalho Que Tivestes. / Que Isto E A Re-
compensa da Lembrança Que Me Destes.

XVII

Este amor ade acabar quando esta pomba boari.

XVIII

Lembrança de Amizade.

XIX

Lembrança de amor, de amizade, de gosto.

XX

Lusia rdim das flores adeus meu amor perfeito.

XXI

Minha alma jura do teu com todos tal oirio so a ti te qeuro bem
amor firme.

Não me deixes.

XXII

O Adeus e na terra so a ti firmeza e lialdade so emcomtrastes em
mim.

XXIII

Que sos seja lido pro mi e mais por meu amor

Antonio Martins Camelo

Perre bo ano de 1898

XXIV

Recordação de Amizade de Amor.

XXV

Recordação De Quem Ama.

XXVI

Recordação Saudade Lembrança Amizade.

XXVII

Roma Avé Maria Amor

XXVIII

RR AMO MM AMO

XXIX

Viva o meu Amor.

Nome da bordadeira ou do seu amado

XXX
Adelia de Jasus
XXXI
Alvina da Silva
XXXII
Belmira
XXXIII
Domingos José da Silva / Recordação / Maria
XXXIV
Este lenço pretense a Emilia Maria
XXXV
Joao Ennacio
XXXVI
Liupeledina Silva
XXXVII
Maçimina
XXXVIII
Manoel Esteves
XXXIX
Manuel Roixha da Silba / Theresa
XL
Maria das Sinco Xagas de Jesus
XLI
Maria Qamilia
XLII
Roza Parente do Cansello
XLIII
Maria Araujo Miranda

Iniciais da bordadeira e/ou do seu amado

AA; AC; ACR; ADC; AIR; AMC; JT; M; MACp; MAD; M
AP; mcfp; MD; ME; MJB; R; RASM; RDB; RDC; RMF.
AM : António Martins
JWC : José Marques da Costa (o *w* é afinal um *m* invertido)

O P B : Olívia Pinheiro Barbosa
R D D : Rosa Dias Duarte

Transcrições indecifráveis

AMIZADE LEBRE DE ROSA PARETABORLIDA
EINHORDAM INHA ALO AM R NHIOR AEI STPMTS ARM
NSADJ AMURS JRMELE NBRA
OR EIRME SO DA IARA TI
PR RM EM I RE S EM P RERO E ID ER EM
UBMS ADCN qFUBIA TLN RSNAIEUp SIMUIp NJR

Datas bordadas nos lenços

1850; 1893; 1894; 1895; 1899; 1902; 1904; 1905; 1906; 1907; 1908;
1909; 1911; 1912; 1914; 1916; 1918; 1921; 1934; 1935; 1940; 1945; 1947;
1948; 1950; 1955; 1959.

Datas de celebrações especiais

1978 (Lenço CA); 1987; 1991 (Lenço S. Tomé); 1992; 1998 (Expo
98); 2000; 2001 (Porto – Capital Europeia da Cultura).

Datas dos Mapas / Marcadores

1829; 1857; 1872; 1903; 1921.

Anexo 3



Foto 1 - Mapa 1



Foto 2 - Mapa 2



Foto 3 - Lenço das Vindimas



Foto 4 - Lenço dos Perus



Foto 5 - Lenço das Lantejoulas



Foto 6 - Lenço do Oceano



Foto 7 - Lenço da Capital Europeia da Cultura



Foto 8 - Lenço da Alcina



Foto 9 - Lenço sem nome



Foto 10 - Lenço da Célia



Foto 11 - Lenço do Sr. José Barbosa



Foto 12 - Lenço do Brasil



Foto 13 - Lenço dos Cravos



Foto 14 - Lenço S. Tomé



Foto 15 - Lenço C. A.

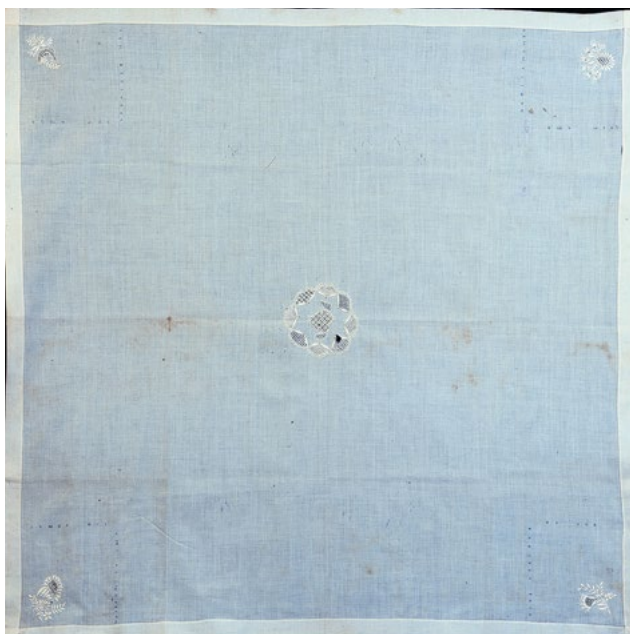


Foto 16 - Lenço do Comendador



Foto 17 - Lenço 1945



Foto 18 - Lenço do Amor não correspondido



Foto 19 - Lenço das Rosas

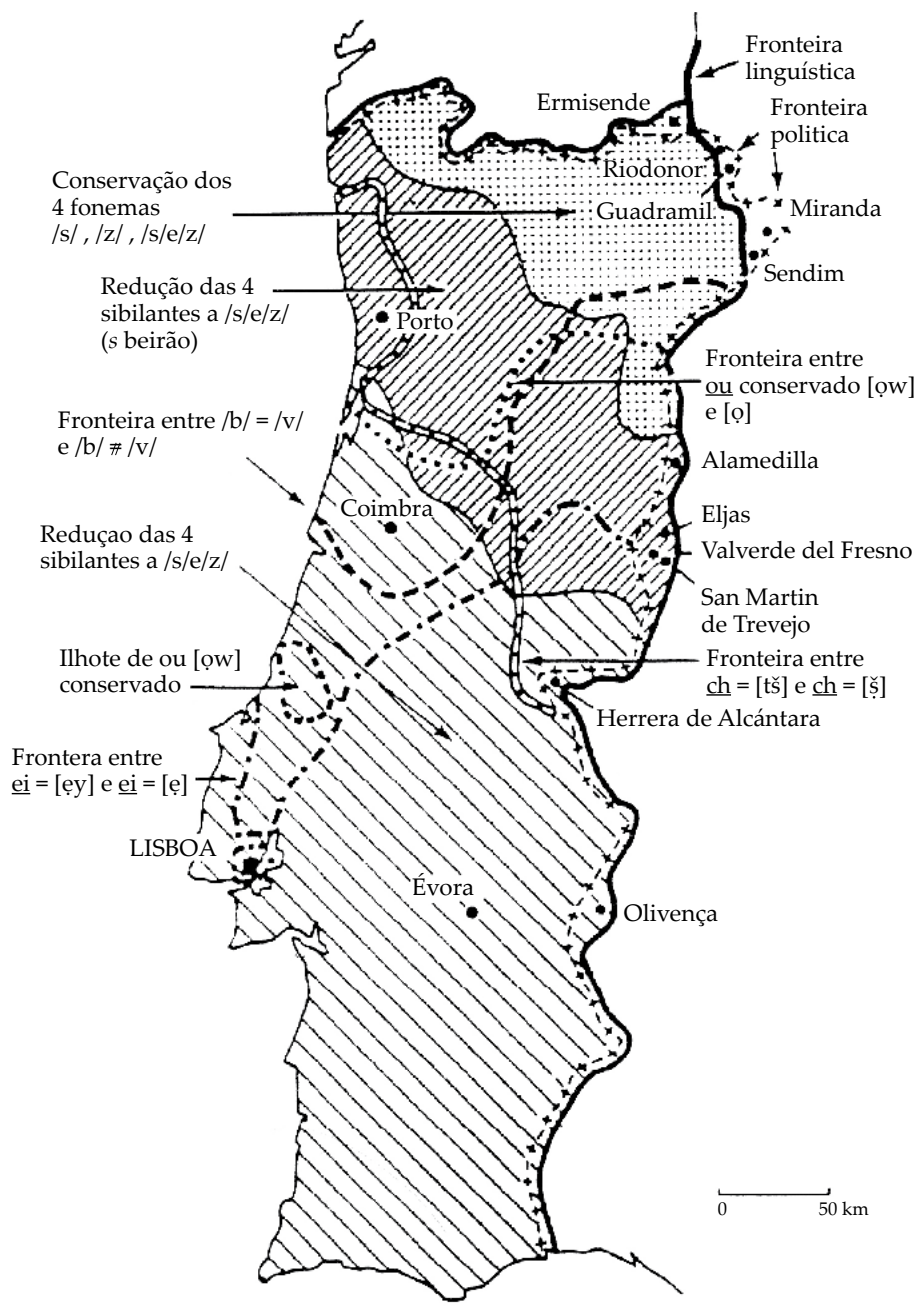


Foto 20 - Lenço do Trevo



Foto 21 - Lenço das Quadras

Anexo 4



Mapa de distribuição linguística

Anexo 5

Avaliação

Ano: _____ Turma: _____ Data: _____

Produção Escrita

| Nº | Nome | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|----|------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |

Legenda

1. Matriz discursiva
2. Organização discursiva
3. Vocabulário
4. Morfologia
5. Ortografia
6. Acentuação
7. Pontuação
8. Sintaxe

Escala de avaliação

- A. Mau
- B. Medíocre
- C. Suficiente
- D. Bom
- E. Muito Bom



Adriano Basto nasceu em Amarante em 1967. Licenciado em Línguas e Literaturas Modernas (Estudos Portugueses e Franceses) pela Universidade do Porto. Doutorado em Didáticas Específicas – Didática da Língua e da Literatura pela Universidade de Vigo. É Professor de Português na Escola Secundária/3 de Amarante e Professor Coordenador na Escola Superior de Educação de Santa Maria - ISPGaya. Publicou vários artigos em revistas especializadas, possui quase duas dezenas de livros publicados na área do Ensino do Português e vários itens de produção técnica. Recebeu dois prémios e/ou homenagens. Atua na área de Línguas e Literaturas e é autor de vários prefácios em obras literárias. Foi membro fundador e Presidente do Cineclube de Amarante. Desempenhou as funções de Diretor d' O Jornal de Amarante. Foi Orientador de Estágio (Português) em colaboração com várias Universidades Portuguesas. Desempenhou o cargo de Coordenador Pedagógico do Ensino Básico e é atualmente Coordenador do Departamento Curricular de Línguas. Foi Orientador de diversas Dissertações de Mestrado, integrou vários Júris de Graus Académicos e Comissões de Avaliação Docente. Participou em diversos Congressos e Simpósios. É formador creditado na área de formação docente.