

6. Em diálogo com “O Timorense”: *Um Cancioneiro para Timor*, ponte poética entre o oriente e o ocidente^{1*}

Isabel Barros Dias²

Em diálogo com “O Timorense”: *Um Cancioneiro para Timor*, ponte poética entre o oriente e o ocidente

As páginas iniciais de *Um Cancioneiro para Timor* incluem um diálogo entre um “Eu” e um “Ele” que questiona diversas opções tomadas na composição desta obra. A um outro nível, a “Introdução” também nos dá conta da importância da poesia trovadoresca galego-portuguesa no processo de aproximação entre os dísticos dos “cancioneiros” timorenses e a poesia ocidental, diálogo de que emerge o livro de Cinatti. O presente estudo aborda estes vetores dialógicos, tendo ainda em consideração as recolhas de dísticos em bunak, identificadas na Biblioteca João Paulo II da UCP, no quadro do Projeto “Ruy Cinatti, etnógrafo e poeta”. Alguns destes dísticos terão inspirado poemas de *Um Cancioneiro para Timor*, o que permite perspetivar o diálogo poético que o autor estabeleceu com as suas fontes.

Ruy Cinatti. *Um Cancioneiro para Timor*. Cancioneiros Bunak. Diálogo. Poética.

Diálogo ho “timoroan”: kansioneiru ba Timor, dalan poétika entre lorosa’e (oriente) no loromonu (osidente)

Página dahuluk sira hosi *Um Cancioneiro para Timor* ne’ebé haktuir diálogo entre ida “Ha’u” no ida “Nia” ne’ebé mak kestiona foti opsaun sira oioin ihakomposisaun obra ne’e rasik. Iha nível ida-seluk, ninia “Introdusaun” mós fó konta mai ami kona-ba importánsia poesia trovadoresca galegu-portuguesa iha prosesu hakbesik-an entre distíku sira hosi “kansioneiru” timor-oan sira nian no poesia osidental, diálogo ne’ebé mak hamosu livru Cinatti nian. Estudu ida-ne’e aborda vetór dialójiku sira-ne’e, konsidera mós rekolla dístiku sira

1. * A pesquisa que deu origem ao presente artigo foi desenvolvida no quadro do projeto “Ruy Cinatti, etnógrafo e poeta” (Fundação Calouste Gulbenkian, ref. n.º P226421). Agradeço aos dois grandes núcleos que atualmente guardam o espólio de Ruy Cinatti, a Biblioteca João Paulo II, da Universidade Católica Portuguesa (BJPII) e o Museu Nacional de Etnologia (MNE) por gentilmente terem permitido o acesso dos investigadores do projeto à documentação que guardam.

2. Universidade Aberta e IELT | IEM (NOVA-FCSH) e CLUL.

bunak nian, ne'ebé identifika ona iha Biblioteca João Paulo II UCP, iha quadru Projetu Ruy Cinatti: etnógrafo no poeta. Dístiku sira balun ne'e fó inspirasaun ba poema sira *Um Cancioneiro para Timor*, ida-ne'e bele fó perspectiva ba diálogu poétiku ne'ebé autór estabelese ho ninia fonte sira.

Ruy Cinatti. *Kansioneiru ida ba Timor*. Kansioneiru sira Bunak nian. Diálogu. Poética.

In dialogue with “The Timorese”: A Songbook for Timor, a poetic bridge between the East and the West

The opening pages of *Um Cancioneiro para Timor* include a dialogue between an “I” and a “He” that questions various options taken in the composition of the work. On another level, the “Introduction” also reveals the importance of Galician-Portuguese troubadour poetry in the process of bringing together the couplets of Timorese songbooks and Western poetry, a dialogue from which Cinatti’s book emerges. This study addresses these dialogic vectors, also considering the collections of couplets in *bunak*, identified in the João Paulo II Library of the UCP, within the framework of the Ruy Cinatti Project: ethnographer and poet. Some of these couplets have inspired poems from *Um Cancioneiro para Timor*, which allows for a glimpse of the poetic dialogue that the author established with his sources.

Ruy Cinatti. *A Songbook for Timor*. Bunak Songbooks. Dialogue. Poetics.

1. Introdução

*Um Cancioneiro para Timor*³, obra de Ruy Cinatti, postumamente editada, é um livro no qual múltiplos diálogos são tecidos. Começamos por ter a interação entre duas grandes áreas que habitualmente se configuram como formas discursivas distintas mas que, em Cinatti, convergem: por um lado, o conjunto formado

3. Todas as referências a *Um Cancioneiro para Timor* correspondem à seguinte edição: Cinatti, 1996. Para outras obras aqui referidas, recorreu-se a Cinatti, 2016 (onde é reunida a obra poética publicada em vida do autor). No que se refere a estudos sobre a obra literária de Cinatti, a bibliografia não é imensa, uma vez que este autor não tem sido dos escritores mais estudados. De entre o que já foi publicado, destacam-se os seguintes trabalhos académicos: Stilwell, 1993, parcialmente publicado em Stilwell, 1992 e, pouco depois, como monografia: Stilwell, 1995. Este trabalho explora o mundo interior e as convicções religiosas de Cinatti, em articulação com as diferentes fases da sua vida e da sua poesia. Pouco depois, temos o trabalho de poética e estética comparadas, de Borges, 1996. Mais recentemente, temos o trabalho de Frias, 2006, subsequentemente publicado: Frias, 2019. Em particular o segundo volume, com o subtítulo *Modos de ver [em] Ruy Cinatti*, discute a estética e a retórica do universo plástico do poeta. Para um estudo sobre o carácter irrequieto da poesia de Cinatti, ver Moreira, 2013. Para uma biografia de Cinatti, para além da obra de Stilwell, ver Castelo, s/d. Especificamente sobre a sua ação como antropólogo, ver Castelo, 2017.

pela etnografia / etnologia / antropologia e, pelo outro lado, a literatura⁴. Para além disto, no final das amplas explicações iniciais que o livro integra, encontra-se o ponto intitulado “A génese de um cancionero” que termina com um diálogo entre um “Eu” e um “Ele” sobre o livro. Neste subponto da Introdução é ainda possível identificar referências à confluência de um conjunto de diálogos cruzados que consistem nos seguintes três vetores:

- um diálogo com a poesia tradicional⁵ timorense;
- um diálogo com a poesia portuguesa mais antiga (a poesia trovadoresca medieval);
- e, finalmente, a interação entre estas duas formas poéticas, e que tem como resultado último o próprio livro *Um Cancioneiro para Timor*.

É sobre estes três vetores, em articulação com a “Introdução” e com o diálogo que a integra que se debruçará o estudo que a seguir se desenvolve.

2. Preocupações legitimadoras de Cinatti: enquadramento e justificação das opções tomadas

Na “Introdução” do *Cancioneiro*, numa prosa que poderia perfeitamente integrar uma descrição etnográfica, entre múltiplas informações contextualizadoras da obra e dos elementos a que esta se refere, são fornecidos dados que visam esclarecer o leitor quanto à sua génese. Assim, afirma-se que a ideia do livro emanou da (re)leitura de cancioneros timorenses, que tinham, anteriormente, sido oferecidos ao autor e que lhe despertaram o desejo de criação, sob a égide da fusão amatória camoniana (note-se que uma das epígrafes do livro é precisamente o verso de Camões “Transforma-se o amador na cousa amada”, assunto a que voltaremos):

4. Tal como sublinhado por Jorge Dias no seu prefácio: “Um poeta pode ter intuições de extraordinária penetração, mas a ciência antropológica assenta na observação rigorosa dos factos, na sua sistematização e comparação, na delimitação de sistemas culturais como entidades processuais, na análise componencial dos comportamentos sociais; e um poeta, enquanto tal, nunca se pode considerar um antropólogo. *Um Cancioneiro para Timor* não é todavia um poema com intuições antropológicas, é um poema feito por um antropólogo que é poeta” (Dias, 1996, p. 11).
5. Usa-se aqui o conceito de “tradicional” no sentido que lhe é dado por autores como Correia (1993) e Pires (2009). Nas palavras desta última: “textos transmitidos de geração em geração, resultado de uma “criação colectiva”, no sentido em que se desconhece o seu autor e em que sofreram ao longo dos tempos alterações que podem atingir diferentes níveis”.

Lisboa, 1968, *Primavera*. A releitura do cancionero Bunak e de algumas cantigas tetum, e de outras anotações, estas prosaicas, deram comigo em terra! O mistério da criação poética, agora dirigido por uma experiência timorense que já dera frutos, apoderou-se de mim. Motivações surgiram e essas mais fortes e irrecusáveis, com a premência de um imperativo que não admitia adiamento. Eu não podia esquecer-me da minha filiação timorense, criação de um espírito e de uma carne que, tal o amador na coisa amada, se convertera numa identificação. (Cinatti, 1996, p. 50)

Um pouco antes, o autor comentara o facto de ter encontrado paralelos entre a poesia timorense tradicional e a lírica medieval portuguesa, sobre a qual terá realizado pesquisa⁶:

O movimento narrativo deste *dadoulik* vai-se encadeando em repetições sucessivas que, insensivelmente, nos aproximam do objectivo último do poema. Este processo expressivo, já de si suficiente para prender a atenção dos auditores [...], é reforçado por um paralelismo formal, análogo à tradição bíblica, que aparece também nas nossas cantigas de amigo. São dísticos emparelhados exprimindo a mesma ideia em cada um deles, apenas com a mudança de uma ou outra palavra. (Cinatti, 1996, p. 46)

Será então da convergência entre esta poesia timorense e a lírica trovadoresca que emana o processo de criação que dará origem à obra:

Comecei, então, por isolar constantes comuns a todos os inícios poéticos. Em português e nas línguas de Timor. E em breve descobri como eram simples as formas e semelhantes as amplitudes verbais que, numa e noutras, estruturavam o discurso. O dístico e a quadra, com ou sem estribilho, encontravam no cancionero medieval representação flagrante. [...] Recordei o «pantum» malaio, forma poética em que os Timorenses esmeram a sua criação. E comparei-o com as cantigas «de amor» e «de amigo»... (Cinatti, 1996, p. 52)

A ideia é ainda retomada e desenvolvida, um pouco adiante:

6. Em notas de rodapé, Cinatti refere alguns títulos de bibliografia que terá consultado: Hernâni Cidade, *Poesia medieval, I – Cantigas de Amigo* (Lisboa, 1959) e Rodrigues Lapa, *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer* (Coimbra, 1965). Serão deste último livro as citações que faz da *Arte de Trovar* sobre as cantigas de escárnio e maldizer. Para uma edição deste texto medieval sobre poética trovadoresca, ver: Tavaní (Ed.), 1999.

E pela minha mente assomavam, ousadas, imagens conhecidas que eu poderia reviver em malaio, em tetum, nas outras línguas de Timor.

E cercaram-mi as ondas do alto mar;

non ei (i) barqueiro, nen sei remar.

Mas eu não era barqueiro, nem sabia remar. Gemia, sim, numa prisão sem grades, construindo paredes que me ocultavam a visão do problema. Nas cantigas de amigo o encobrimento era intencional, mas em casos especiais a intenção descobria-se ao lume do verso. O paralelismo com as cantigas de escárnio e maldizer em que os Timorenses são mais do que prolíficos ressaltava imediato na invectiva, na sátira que, conforme os casos e as entidades visadas, se diziam por «palavras encubertas que ajan dous entendimentos, pera lhe-lo non entenderem ligeiramente» ou eram «aquelas que fazem os trobadores descubertamente e elas encerran palavras que queren dizer mal e não averan outro entendimento senon aquel que queren dizer chãamente». Somente os Timorenses aguçavam o sentido a tal ponto que as palavras se tornavam quase inócuas: o doesto escarnecedor era também uma violenta e directa diatribe onomatopaica que não recuava em acentuar feitiços diferentes ao mesmo defeito. Quem fosse visado que enfiasse a cara-puça. (Cinatti, 1996, pp. 54-55)

Um eco da importância destes diálogos pode ser encontrado no capítulo “Notas aproximativas a alguns poemas e uma advertência” (Cinatti, [1974] 2016, pp. 1025-1060) de *Paisagens Timorenses com vultos*, no qual Cinatti já tinha explicado que a secção “O que sobrou de um Cancioneiro (1968)” reunia sete poemas que o autor retirara do livro *Um Cancioneiro para Timor*, à data ainda inédito. Nesta ocasião, explica também a opção formal que tinha tomado, considerando que, a este nível, a poesia medieval era a mais adequada para interagir com esta lírica timorense:

correspondem a uma transposição para a língua portuguesa, e para uma das formas mais habituais da nossa poesia medieval, dos dísticos timorenses, nos quais, como nestas, a repetição e o paralelismo se evidenciam, conquanto os dísticos possuam um carácter muito mais ambíguo, e por vezes hermético, ou não fossem de raiz oriental. Daí, termos desenvolvido as suas ideias-imagens no conjunto quadra-dístico, para melhor compreensão do leitor português. (Cinatti, [1974] 2016, p. 1029)

Ou seja, Cinatti defende já aqui que a configuração formal e o hermetismo da poesia medieval podem constituir elementos facilitadores da migração da poesia timorense para a Europa, uma vez que se trata de características familiares às duas tradições.

No entanto, esta opção não terá sido isenta de dúvidas; questões que o autor terá tido por bem partilhar com os seus leitores em mais um diálogo, este formalmente apresentado como tal. Assim, a “Introdução”, de carácter explicativo ou contextualizante, termina com o relato da aparição de uma personagem “ele” identificada como sendo o “Timorense meu amigo”, que apresenta um conjunto de objeções e críticas à obra realizada. Perante estas, uma personagem “eu”, que consistirá numa projeção ficcional do autor, justifica e defende as diversas opções que terá tomado. Note-se que estas justificações terão sido as últimas passagens acrescentadas ao livro, processo que se consegue traçar graças às múltiplas cópias datilografadas que se encontram nos espólios de Ruy Cinatti, na Biblioteca João Paulo II, da Universidade Católica Portuguesa e no Museu Nacional de Etnologia. Estas versões terão sido elaboradas no quadro do processo de publicação. Trata-se de exemplares datilografados e revistos, uma vez que integram correções pontuais, manuscritas. De entre as diferenças, salienta-se precisamente a parte final da introdução que precede a obra poética. O facto de existir uma versão ainda sem o diálogo, outros exemplares já com uma parte do diálogo, mas com outras secções acrescentadas em papéis soltos colados ao original e, finalmente, uma versão que já inclui toda a passagem evidencia, não só o processo compositivo desta secção, que parece evoluir por etapas de releitura e acrescentos, mas também o facto de a sua ausência ter sido sentida como uma falta a colmatar⁷.

A inserção do diálogo com o Timorense pode ser entendida como uma forma de o autor se escudar contra eventuais críticas, porventura as que assomavam exclusivamente ao seu espírito. Com efeito, assiste-se aqui à desconstrução do que tinha sido edificado previamente, de uma maneira que se assemelha à passagem que, no livro *Manhã imensa*, relata um encontro fantasmagórico com o

7. A comparação entre as várias cópias datilografadas e revistas do livro, atualmente na BJPII e no MNE, permite identificar várias fases do trabalho de composição. Entre as versões existentes na cx2 da BJPII existe uma (vinda do MNE), truncada, provavelmente das mais antigas, que ainda não tem o diálogo com o “Timorense meu amigo”. O final da introdução está truncado e, no verso da última página estão manuscritas algumas frases do parágrafo que antecede o início do diálogo com o Timorense. Noutra versão existem papéis datilografados colados às páginas 29, 32 e 33 do volume com o final das considerações sobre as cantigas medievais e o início do diálogo e com passagens do diálogo. Nesta versão, o final da última fala do “ele” não existe (“Perdoaremos até – se há que perdoar... – a mistificação de que te serviste, fazendo de mim interlocutor de um diálogo que, como todos os diálogos conhecidos, descobre o artifício de quem fala só!...” Cinatti, 1996: 65-67). Um terceiro exemplar, da BJPII, já não tem papéis colados e apresenta um final estabilizado. A data de 1968, existente no início, está emendada para 1980. Entre estas duas últimas versões deverá situar-se a versão do Doc. 193 do MNE, também com papéis colados nas pp. 29, 32 e 33 sendo que a frase final da última fala do “ele”, acima citada, se encontra manuscrita no final de um dos pedaços de papel datilografado colados à página 32 do volume.

diabo⁸. Do mesmo modo, nesta conversa, o “fantasma” do Timorense surge como um “outro eu” de uma consciência dividida que discute e critica o livro, num efeito de construção-desconstrução comparável ao da teia de Penélope. Para além disto, a dualidade português-timorense remete para o sentimento de pertença dupla a que Cinatti frequentemente se referiu e para a qual encontrou expressão adequada no já referido verso de Camões “Transforma-se o amor na coisa amada” que, significativamente, é a primeira das duas epígrafes do *Cancioneiro* (Cinatti, 1996, p. 15).

No que se refere concretamente à opção de cruzar os versos tradicionais timorenses com a poesia trovadoresca, as objeções não são de somenos, o que poderá ser sintomático de dúvidas que o autor tenha tido relativamente à legitimidade da convergência que realizou em virtude da distância mental e cultural existente entre as duas poéticas em causa:

Eu: Transporte para um conjunto «quadra-dístico» o que na vossa lírica se contém numa quadra ou num dístico! Mantive a repetição e o paralelismo para me parecer convosco ou com os nossos antepassados comuns. Quando verifiquei que nem mesmo com desdobramento conseguia clarificar o motivo subjacente ao discurso poético, antecedi a estrofe de uma síntese explicativa. No resto, que deixa de ser importante, desrespeitei todas as regras, abandonei-me ao sabor da dicção inspiradora. E escolhi o heptassílabo por ser medida que, tal qual a vossa, libera a expressão. [...].

Ele: Não percebo somente o que tu não percebeste. Ainda tens muito que aprender! As tuas «barcas lavradas» descem o Tejo. Eu gostaria que subissem o Yang-tsé! A verdade não pode ser forçada sem correr o risco de mentir. A verdade que procuraste descobre-se mais pura na poesia chinesa e menos nos teus cancioneiros medievos. Aquela é a mãe, por antiguidade, de toda a poesia lírica. E mais chegada à nossa, tal qual a poesia malaia. Tu não passas de um pato simpático, mas pato... E os chineses são rolas... (Cinatti, 1996, p. 61)

Apesar de poder refletir dúvidas que poderão ter perpassado pela mente de Cinatti, há que ressaltar que o diálogo no final da Introdução é já um texto literário, logo encenado, e, como tal, necessariamente filtrado⁹. Neste sentido,

8. Stilwell (1992, p. 25) interpreta este episódio como uma expressão das ansiedades existenciais e das crises psicológicas que conduziram Cinatti à conversão espiritual. Frias (2019, pp. 160-164) considera-o como uma fusão que conduz à ideia da reconciliação de opostos.

9. Veja-se a seguinte frase do “Ele”, no final do diálogo, que nos mostra a plena consciência quanto à estratégia retórica utilizada: “Perdoaremos até – se há que perdoar... – a mistificação de que te serviste, fazendo de mim interlocutor de um diálogo que, como todos os diálogos conhecidos, descobre o artifício de quem fala só!...” (Cinatti, 1996, pp. 65 e 67). Note-se que esta frase terá

antecipa os diálogos poéticos da parte lírica da obra, sobre os quais nos vamos debruçar a seguir.

3. A prática poética de Cinatti: originalidade em diálogo com as fontes

No espólio de Ruy Cinatti, na Biblioteca João Paulo II, existem algumas coleções de poemas em línguas timorenses (nomeadamente Tetum, Mambae e Bunak). Estas breves compilações, que não passam de pequenos conjuntos de 4-5 páginas são as seguintes:

- BJPII I.3-06, cx20 – 4 bifólios de caderno soltos, num total de 8 páginas manuscritas com o título “Cantigas em Tétum”, com várias quadras na língua indicada, sendo as composições separadas por um traço horizontal. Na última página, sob o título “Uma canção em Mambae” encontra-se uma composição na língua referida. As canções não estão traduzidas para português.
- BJPII I.3-16, cx21 – 5 folhas soltas datilografadas a tinta azul, a duas colunas, sendo a primeira coluna ocupada pela transcrição de dísticos timorenses estando a respetiva tradução para o português na segunda coluna. As traduções foram revistas, apresentando correções manuscritas a lapiseira verde. A primeira folha apresenta os seguintes títulos: “Canções em Bunac” e “Versos em Bunac para canto popular”. Na 3.^a folha existe a seguinte “OBS: – São versos que saem ao calhar da boca popular nas cirandas, portanto, portanto não se nota a ordem de ideia; cada um tirava o que vinha à cabeça.”.
- BJPII I.3-15, cx21 – 4 páginas soltas, sendo as primeiras três datilografadas a duas colunas, a tinta preta, com a transcrição dos versos timorenses na primeira coluna e a respetiva tradução para português na segunda. A última página é manuscrita, e inclui mais alguns versos, seguidos da respetiva tradução. A primeira página apresenta o título “CANCIONEIRO BUNAK(II) MARAE”.

Estes conjuntos de textos não serão certamente as únicas fontes de inspiração de *Um Cancioneiro para Timor*. No entanto, corresponderão, ainda que parcialmente, ao “cancioneiro Bunak e [...] algumas cantigas tetum” (Cinatti, 1996, p. 50) referidos por Cinatti uma vez que alguns fatores apontam nesse sentido. Com efeito, a comparação entre estas recolhas e a obra de Cinatti apresenta-se

vido das últimas passagens a estabilizar na obra (vd. Nota 4).

significativa, pois é possível identificar elementos de convergência que permitem situar alguns dos versos timorenses recolhidos como base da recriação poética que encontramos em determinados poemas de *Um Cancioneiro para Timor*. Exemplificamos esta relação com as transcrições de versos Bunak, e respetiva tradução, reservando para um estudo posterior as quadras em tétum por não terem ainda sido traduzidas. Neste *corpus*, são cinco os poemas nos quais mais claramente se percebe que terão tido como fonte de inspiração os versos dos dísticos em Bunak¹⁰, nomeadamente:

a) O poema n.º 11:

Quem na montanha se abriga
tem tempo para pensar,
enquanto a chuva desliza
que a trovoada é o mar.

Os da praia já não dizem
que a trovoada é o mar.

(Cinatti, 1996, p. 79)

encontra correspondência no seguinte dístico (traduzido de modo diferente, consoante o documento):

Op laga mó tol thada ni Ph[[\a/]]an mukui sa hini mó	Gente da montanha não sabe das ondas do mar Ribombar da trovão dizem que é do mar.-
---	--

Canções em Bunak (BJPII, **I.3-16-cx21**), p. 3

Op laga mo tal tara ni; pan turui sa hini mó.	Os da montanha não conhecem o ruído do mar; dizem que a trovoada é o mar.
--	--

Cancioneiro Bunak (BJPII, **I.3-15-cx21**), p. 1

É de notar aqui as oscilações relativamente pequenas na transcrição (que é feita de acordo com o que ouvia, sendo as diferenças fruto talvez da pronúncia do informante), em comparação com as diferenças nas duas traduções, que já são mais profundas. Estas poderão decorrer de eventuais ambiguidades da língua

10. Outros casos há nos quais essa filiação poderá existir, sendo, no entanto, mais diluída. É o caso do poema 29, que se refere a uma alternância entre duas namoradas, ou do poema 34, que menciona um feiticeiro.

de origem, ou de discrepâncias nas explicações dadas pelos informantes (ou outros, eventualmente, intérpretes), ou ainda de oscilações interpretativas do tradutor.

b) O poema seguinte para o qual encontramos correspondência é o n.º 34:

Sou um cãozinho, sou triste.
Ando sempre a farejar.
Tenho fome dos teus ombros.
Não me batas se eu entrar.

Tua porta está aberta.
Não me batas se eu entrar.

(Cinatti, 1996, p. 93)

Também aqui a tradução oscila, consoante o documento.

Zap gusu gol la menal bai Deu thama sal ú hani gué.	Aí vai um cão preto, Se entrar por engano numa casa, não no batam. -
--	---

Canções em Bunak (BJPII, **I.3-16-cx21**), p. 2

Zap guzu gol na menal bi; den tama sal wu hani gue.	Vai aí o pretinho cão meu; entrar numa casa alheia porque aí é o seu destino.
--	--

Cancioneiro Bunak (BJPII, **I.3-15-cx21**), p. 2

Neste caso específico, existe no diálogo prévio com o “Timorense meu amigo” uma explicação mais detalhada da situação a que os vários versos fazem alusão:

Ele: Agora vê. Não te recuses. Receia o mau-olhado. Posso transformar-te em porco malhado, ou encher-te o coração de silêncio. Começa a adormecer. Repete o que te disser.

Zap gusu gol na menal dei

Deu tama sal bu hani gue

Eu: Cão negro pequeno que de longe sobe

Casa entrar por engano não lhe bater.

Ele: Acorda! Repete em português. Em Português que os Portugueses entendam.

Eu: O cãozinho negro que de longe sobe (a montanha)

Não lhe batas, não, se ele entrar em casa.

Ele: Se por engano entrar, não lhe batas, não!

Eu: ... em casa.

Ele: Que te ensinei eu quando em Bobonaro me perguntaste o verdadeiro sentido do verso?

Eu: Que o cão por ser pequeno era humilde e, por ser negro, triste. Que entre vós os cães são como gente. E a tal ponto que os guerreiros guardam o nome de «senhores cães». Que a rapariga implora ao pai ou ao irmão que não batam no namorado se ele por engano entrar em casa...

Ele: Reconsidera agora o que fizeste e diz-me se o que escreveste se parece com o original ou sequer com as barcas que mandaste lavar! Recita o poema tal como a tua perversa imaginação o sentiu.

Eu: Sou um cãozinho, sou triste.

Ando sempre a farejar.

Tenho fome dos teus ombros.

Não me batas se eu entrar.

Tua porta está aberta.

Não me batas se eu entrar.

Ele: Excedeste o âmbito vocálico, introduziste imagens que se pressupõem e não ligaste a outras que são necessárias. Os teus olhos são os de um cego! Onde o longe que da montanha se avista? E os ombros... porquê? Um cãozinho negro é sempre um esfomeado e não se contenta apenas com os ombros...

Eu: Escolhi os ombros porque é neles que *vejo* a beleza das tuas irmãs. A linha deles perturba-me. O meu sangue modela o seu perfil.

Ele: As nossas portas estão sempre abertas. Noite e dia. Só nos basta entrar.

Eu: Nem sempre, quando outros que não vós se aproximam. Sei que tu só adivinhas. Calemo-nos... *por bem!*

Ele: Reduziste a um encontro amante-amada o que no poema é assunto de famílias. Nenhuma timorense recusa o namorado que lhe entrar em casa. O seu receio nasce das proibições impostas pelos antepassados, da regulação do matrimónio, do sim ou não que os parentes possam apor ao desejo sentido. O pai ou o irmão cumprem as regras, é tudo...

Eu: Não tentes enganar-me com ilusões; não me fales em linhagens proibidas quando a palavra ressurge em poesia. [...] (Cinatti, 1996, pp. 57-60)

Esta discussão traz a lume a questão de fundo que consiste na apropriação lírica de uma tradição poética com um elevado grau de ambiguidade e de pressupostos, o que abre caminho para inúmeras vias de leitura ativa, seja ao nível da interpretação, seja ao da reinvenção. Com efeito, o que Cinatti faz consiste precisamente numa reelaboração criativa no quadro de uma atividade de composição original. Caso contrário, teríamos uma simples réplica.

c) Os três casos seguintes continuam a comprovar este processo de reelaboração poética enquanto leitura ativa da fonte que desemboca na construção de um texto original, tal como definido no quadro da literatura comparada e da teoria da receção¹¹.

Estes três últimos textos só encontram correspondência num único documento, o *Cancioneiro Bunak*. O primeiro (poema n.º 35) corresponde à situação de intertextualidade mais extensa uma vez que se articula com dois dísticos:

Como a água nas ribeiras,
quando chove em catadupas,
nossas almas encontraram-se.
Não há ninguém que as separe.

De manhã quando a ave geme,
Não há ninguém que as separe.

(Cinatti, 1996, p. 94)

Meló laga tó dain nade; dain nade tei na guece guie	Já há tempo as almas relacionadas; e não há ninguém que as separe.
Coac lotu lei guie dozal; nie toman guiol uen goet.	De manhã quando a ave geme; como um namoro que está a gemer.

Cancioneiro Bunak (BJPII, **I.3-15-cx21**), p. 2

Esta composição é interessante também porque remete para um tema especialmente caro à literatura medieval, onde são designadas como “alvas” ou “albas” as composições que põem em cena o momento em que cantam os pássaros da manhã, anunciando aos amantes o início do dia e a necessidade de se separarem.

d. O caso seguinte corresponde ao poema n.º 58:

Quando subo a escada, agarro-me
ao beiral da nossa porta.
Alto, meus olhos não vêem
alguém que me espera à porta.

11. Veja-se, para a área da literatura comparada Brunel e Chevrel (Org.), 2004 ou Buescu, 2001; e, para a área da teoria da receção, Jauss, 1970 e 1993.

Se cair, agarro a mão
de alguém que me espera à porta.

(Cinatti, 1996, p. 105)

[I(?)]etec lite on tazú hone; on cassi oa ni hone.	Quando subo a escada agarro-me à porta; se cair agarro a tua mão.
---	--

Cancioneiro Bunak (BJPII, **I.3-15-cx21**), p. 1

e. A última correspondência identificada refere-se ao poema n.º 63:

Miserável creatura,
peço socorros ao céu.
O pombo arrulha no monte.
Não sei se é tarde ou cedo.

Teu coração é o meu.
Sei que é tarde e sei que é cedo.

(Cinatti, 1996, p. 107)

Keu colun wa guie mudul; hot bade tail é tino.	Ouço piar perdiz no monte; não sei agora se é tarde ou cedo.
---	---

Cancioneiro Bunak (BJPII, **I.3-15-cx21**), p. 2

De salientar aqui a recuperação do tema da fusão amorosa (“Teu coração é o meu”) em articulação com um jogo de palavras relativo à percepção do tempo (sei/não sei; tarde ou cedo / tarde e cedo), apontando para a sua diluição numa acronia que resulta da fusão do ser tarde e do ser cedo.

4. Algumas conclusões

A primeira e mais evidente constatação que salta à vista quando se lê *Um Cancioneiro para Timor* e os breves poemas timorenses é a regularidade da transformação formal dos dísticos na série quadra-dístico, sem que se verifiquem exceções a esta regra auto-imposta pelo poeta. Porém, sob o manto desta regularidade apolínea, fervejam tensões, porosidades e aporias dionisíacas.

No que se refere ao diálogo entre a lírica trovadoresca medieval e a poesia tradicional timorense, o próprio Cinatti apontou as duas convergências fundamen-

tais, que possibilitam a interação entre estas duas tradições. A nível formal, o carácter repetitivo, o paralelismo, que se desenvolve mediante a introdução de ligeiras alterações com implicações semânticas¹². A nível temático salienta-se o cultivo do secretismo, das meias-palavras, cujo significado só é acessível a alguns, típico dos discursos rituais e poéticos timorenses e também da poesia trovadoresca: veja-se a noção de *trobar clus* (traduzindo à letra: “trovar fechado”), os equívocos subjacentes às cantigas de escárnio referidos na *Arte de Trovar* (a que Cinatti faz alusão), ou ainda o secretismo relativamente à identificação dos amantes nas composições amorosas. Se estas convergências justificam ou não o sincretismo de duas culturas, tal é amplamente debatido no diálogo com o “Timorense meu amigo”, por entre cisões e dúvidas, sem que se chegue a uma justificação definitiva em termos teóricos. A legitimação final reside simplesmente na vontade do “Eu” dialógico:

Os versos timorenses foram o motivo inspirador. O que fiz depois só a mim diz respeito. Mas quando os ouvia, tal como tu queres que eu os veja, descobri que lhes podia modificar o sentido, sem que eles deixassem de vos pertencer. Não foi em vão o tempo que ganhei em Timor. Por isso inventei. (Cinatti, 1996, p. 60)

Assim, a imersão cultural e a inerente fusão emocional, em última análise, dão sentido à complexidade que se aloja sob a aparente simplicidade do livro *Um Cancioneiro para Timor* e justificam o modo como as duas culturas são traduzidas e postas em diálogo. Nas palavras de Cinatti:

O meu cancionero estava feito e seriam inúteis todas as explicações. O que ele representava, com todos os artifícios de que me servira, todas as convenções que pareciam dar a conhecer um retrato do timorense meu amigo, nem eu próprio sabia ao certo. Paráfrase, recriação, mero hibridismo literário alheio a formas concretas e estabelecidas em que o defeito intrínseco tentava compensar-se através de anotações complementares. Ilusão poética servida pela realidade etnológica... isto, aquilo, mas não menos uma imagem em que o timorense meu amigo se poderia encontrar. (Cinatti, 1996, p. 55)

12. Estas características formais ocorrem igualmente nos cantos tradicionais portugueses, frequentemente também dialógicos, como as *cantigas ao desafio*, facto a que Cinatti faz também referência, nomeadamente, quando apresenta os rituais e as formas poéticas timorenses: fornece informações sobre os diversos géneros e respetivas características e efetua uma comparação com algumas cantigas tradicionais portuguesas como as *canções de ceifa* e as *cantigas ao desafio* (Cinatti, 1996, pp. 43-45).

A inovação é, pois, inegável, desde a questão dos ombros no poema sobre o cão preto, referida na discussão dialogal, até à oposição entre “os da montanha” e “os da praia”, no poema n.º 11, eventualmente implícita no respetivo dístico, mas claríssima no poema de Cinatti, passando por apontamentos visuais e sensoriais como a perceção de alguém que se esconde atrás da porta e cuja mão é possível agarrar (poema n.º 58). Estamos assim perante uma obra simultaneamente de fusão e única onde o poeta revela a sua capacidade para reinventar duas tradições numa obra única.

Referências bibliográficas

- BORGES, Maria João (1996). *Em torno do conceito de “poesia pura”: Cinatti, Sophia e Eugenio de Andrade. A poesia como investidura*. Tese de doutoramento inédita, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- BRUNEL, Pierre e Chevrel, Yves (Org) (2004). *Compêndio de Literatura Comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BUESCU, Helena (2001). *Grande angular, comparatismo e práticas de comparação*. Lisboa: FCT/FCG.
- CASTELO, Cláudia (2017). “Ruy Cinatti, the French-Portuguese mission and the construct of East Timor as an ethnographic site”. *History and Anthropology*. vol. 28/5, pp. 630-652 – DOI: 10.1080/02757206.2017.1280672.
- ____ (s/d). “Um humanista em Timor: biografia de Ruy Cinatti, antropólogo lusotropical”. In *Bérose – Encyclopédie internationale des histoires de l’anthropologie*. Paris – URL stable – Handle: <10670/1.c5pnqf> | URL Bérose: <article1601.html> [acedido em agosto de 2020].
- CINATTI, Ruy (1996). *Um Cancioneiro para Timor*. Lisboa: Presença.
- ____ (2016). *Obra Poética* (Ed. Joana Matos Frias) (Vol. I). Lisboa: Assírio & Alvim.
- CORREIA, João D. P. (1993). “Os géneros da Literatura Oral Tradicional: contributo para a sua classificação”. *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, n.º 9, pp. 63-69
- DIAS, Jorge (1996). “Prefácio”. In Ruy Cinatti. *Um Cancioneiro para Timor*. Lisboa: Presença, pp. 9-11.
- FRIAS, Joana M. (2019). *O murmúrio das imagens I – II*. Porto: Afrontamento.
- ____ (2006). *Retórica da imagem e poética imagista na poesia de Ruy Cinatti* (2 vols.). Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- JAUSS, H. (1970). “Littérature médiévale et théorie des genres”. *Poétique*. 1, pp. 79-101.
- JAUSS, Hans (1993). *A literatura como provocação*. Lisboa: Veja.
- MOREIRA, João L. S. (2013). *Ruy Cinatti – O Livro do nómada meu amigo ou a poesia como nomadismo*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – disponível em <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/12222>> [acedido em agosto de 2020].
- PIRES, M. N. (2009). “Literatura Tradicional”. In E-dicionário de Termos Literários. Disponível em <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/literatura-tradicional/>> [acedido em maio de 2021]
- STILWELL, Peter (1992). “A Condição do Homem em Ruy Cinatti”. *Didaskalia*. 22/2, pp. 19-170
- ____ (1993). *A Condição Humana em Ruy Cinatti, uma aventura poética e religiosa*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Teologia – Pontifícia Università Gregoriana.
- ____ (1995). *A condição humana em Ruy Cinatti*. Lisboa: Presença.
- TAVANI, Giuseppe (Ed.) (1999). *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Colibri.