

al·ludeix a la necessitat de gaudir i viure la bellesa de la natura: «Tinc una rosa esfulladissa / que treu la flama del meu cor». La seva humanitat i la força per recobrar els sentits davant les adversitats que ha patit són el seu estímul literari, el seu *gronxador de llum* i la deu de la seva vida: «Tota la vida una llum, tota la llum dins ma vida.» Aquests són alguns dels temes més transcendents en les poesies de Jaquetti. També són de 1938 i publicades en la mateixa revista tres poesies (sota el títol «Poemes») que idealitzen l'amor entre un home i una dona, però en els quals el «jo poètic» revela el desig de viure plenament i amb la necessitat d'estimar-se a si mateixa («La tarda se m'ha clos en ventalleigs de plata»). El 14 de gener de l'any següent, l'escriptora, publicà el poema: «Tinc una ala a cada mà», en el qual fa palès el desig d'alliberar-se, sentir-se viva i gaudir de les coses que la captiven.

El segon recull de poesies de l'obra de poesia inèdita està introduït amb un títol molt significatiu: «Ja a casa». Aquests poemes van ser escrits durant l'estada de Palmira Jaquetti a l'hospital i representen el desig de tornar a la seva llar. Les poesies d'aquest aplec no presenten una continuïtat entre elles, però l'escriptora crea un contingut temàtic vers la capacitat que té la natura de refer els sentits i, en concret, el cor del «jo poètic», que es presenta sovint dolgut per la desil·lusió en l'amor. Apareixen poemes inspirats en músics, com Bach, Beethoven o Strauss, i referències als ocells com a símbols de llibertat i al seu cant com una alegria anhelant: «Vine, oreneta amiga, refés-me de joia el fogar nou.» L'escriptora deixa constància del que li suggerien les plantes i destaca amb gran delicadesa la bellesa, el perfum i el poder purificador d'algunes: «Romaní de mirar blau, flameig de candelà, purifica'm l'anímata, flor de llum del caminar», les quals generen noves il·lusions a la vida. També en aquest recull hi ha el poema anomenat «Cant de pensament», en el qual la poetessa fa referència a la inspiració a l'hora d'escriure; i, d'una manera més propera, homenatja la teoria de la paraula viva i Joan Maragall al poema «Febrer, paraula viva», que es troba en l'apartat de «Poesia esparsa».

En aquest volum també hi ha una mostra de tres poemaris que l'escriptora va presentar a certàmens literaris, un dels quals conté una breu nota introductòria de l'autora: «Del necessari retorn a la natura», en la qual indica la importància de la necessitat del retrobament amb la natura. Jaquetti també enviava poemes en cartes a les seves amistats; destaquen els que enviava a Rafel Patxot i, sobretot, els que feia arribar a la poetessa Maria Antònia Salvà, ja que en alguns fa referència a moments durant la seva tasca de recollectora de cançons, com per exemple quan explica l'instant en què una dona gran canta per a ella i l'escriptora compara el seu cant amb el de Penèlope, el personatge de l'*Odissea* d'Homer: «I, ara, rica de cent anys prou fila i canta / com Penèlope filant vel i complanta, / com qui diu: fent i desfent / s'allarga el fus d'interminable fil d'argent.»

El darrer recull de poemes, «Segon llibre d'elegies», conté diversos poemes dedicats a la muntanya que li havia servit d'inspiració, el Montardo: «voldria viure / plena de tu, muntanya, del teu bres, / dels teus braços que canten com un orgue, / de la neu abraçada als teus costers». L'essència que comparteixen els poemes de Palmira Jaquetti és la sensibilitat i l'art de saber transmetre la bellesa de la natura i l'esperança.

AKIÓR SANTOS GÓMEZ

JULIÀ, Jordi (ed.) (2022): *La brasa d'una llengua. Estudis sobre l'obra literària de Jordi Pere Cerdà*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 396 p.

El llibre, editat per Jordi Julià, recull les comunicacions de les Jornades Internacionals d'Estudis - Centenari Jordi Pere Cerdà (3 i 4 de juny de 2021).

El primer Col·loqui Cerdà (2001), organitzat per la Universitat de Perpinyà, s'havia celebrat a la Cerdanya en presència de l'autor, amb una vintena de conferenciants, tres llengües i molts debats. Aquest segon, internacional i monolingüe, organitzat per la UAB, ha tingut lloc a la seu de l'IEC, al cor mateix del Cap i Casal, i ha comptat amb vint-i-quatre conferenciants quasi tots lligats (per l'afiliació actual o la formació) a les universitats catalanes —i això val per mesurar els progressos aconseguits en

el reconeixement acadèmic de l'obra cerdaniana a Catalunya, ja que el 2001 cap universitari d'enllà de la ratlla havia respost a les crides a comunicació. Amb aquest llibre, doncs, veiem aparèixer una altra generació d'investigadors que, seguint les petjades de Jordi Julià i Josep Marquès, aporten una mirada nova i diferent sobre l'obra literària polifacètica de Cerdà.

Si el llibre necessitès un epígraf, el tindríem aquí: «No hi ha cap mena de dubte que estem davant d'un dels més grans autors de la segona meitat del segle xx. I en canvi [...] entenc que no hi ha la plena consciència, justament, del valor de la seva obra.» Paraules d'Àlex Susanna, amic i editor de Jordi Pere Cerdà, que tant va fer per tal de recuperar la seva obra. En poques paraules Susanna en diu bastant, i són tan valuoses les seves ràpides anotacions sobre el caràcter, la manera de treballar i de sentir la llengua de l'autor, com unes altres, ben circumstanciades, sobre l'ambient d'aquell moment, polític al Nord, intel·lectual al Sud. I un coneixement íntim de l'obra que veu com una «serralada», de difícil ascensió potser perquè les dificultats no són (només) de llengua o de com es parla a la Cerdanya alta, sinó de l'estil i del pensament d'un escriptor complex.

Pere Ballart presenta una visió global de «l'esponerosa orografia» cerdaniana: «Tot surt del roc» en aquesta poesia naturalista, ens explica, tallant amb les aproximacions geocrítiques com amb els tòpics del «poeta amb esclòps». Desplegant un per un els reculls, Ballart fa sensible la tensió permanent en la poètica cerdaniana: distància i participació, forma estròfica i forma oberta, descripció i reflexió, objectivitat i subjectivitat. Al bell mig, el *Dietari de l'alba*, clau de volta de l'arca que acaba de dibuixar, i singularment els poemes de l'espera i del naixement del fill, perquè aquí «es realitza una unió profunda al cicle natural capaç d'ultrapassar per fi els límits del propi subjectivisme».

J. Cerdà Subirachs adverteix que «Cerdà i la seva obra plantegen obvis inconvenients a l'historiador de la literatura catalana». És clar que no eren els poetes noucentistes ni els paisatgistes modernistes que li havien ensenyat a mirar els paisatges de la seva Cerdanya. No que li falti la sensibilitat pictòrica: «l'horitzó és una font». Els cels i llums i aigües s'avenen amb les transparències del pintor Garcia-Fons, igual com amb la *rêverie* de Bachelard, que Cerdà cita diverses vegades per explicar(-se) la poesia. El citarà encara al costat de Jung i Freud, quan de les *imatges* de la poesia passarà als *símbols*. Aquí s'articulen el més íntim (la poesia) amb l'universal, passant pel col·lectiu de la literatura popular... Ara bé, l'afirmació: «Com molt bé explica [JPC], en l'origen de la seva poesia es troba la descoberta del cançoner popular», no correspon a cap declaració concreta del poeta.

Repassant les participacions de Jordi Pere Cerdà als Jocs Florals (tant els rossellonesos de la Gineseta d'Or com els catalans de la Llengua catalana), M. Casacuberta es proposa d'avaluar la posició del poeta entre «regionalisme» i «nacionalisme». Cerdà va competir als Jocs rossellonesos del 1945 al 1952, i als de la Llengua catalana els 1951, 1952 i 1957, i mai en cap altre. Ja era mantenidor (membre permanent inamovible del jurat segons les normes pròpies de l'entitat) de la Gineseta d'Or (GdO) quan va ser cridat als consistoris dels Jocs de la Llengua catalana, els 1964, 1967 i 1970. Als de Perpinyà del 1964, hi feia de secretari del consistori en nom del Grup Rossellonès d'Estudis Catalans (GREC), encarregat de l'organització. M. Casacuberta analitza el seu discurs com la prova de «l'adhesió de la Catalunya del Nord [que passava] del regionalisme a la reivindicació nacionalista». Aquí rau l'ambigüitat del marc definit anteriorment. En aquest discurs, Jordi Pere Cerdà saludava el gran pas endavant fet pels catalans «d'Espanya» i escoltava el «crit d'un poble que demana els seus drets, a viure, a expressar-se, a dirigir-se en plena llibertat», tal com ho defensaven els moviments emancipadors del neoregionalisme francès, sorgits de l'experiència de la resistència contra l'ocupació nazi i contra la «Revolució nacional» *petainista* d'inspiració feibromaurassiana. Antoine Cayrol s'hi havia adherit des d'un principi al costat dels seus amics occitans. Mentrestant la GdO continuava el paper de sempre, acollint catalans de França, de Catalunya i de l'exili. I *La Tramontane* continuava publicant cada any la memòria dels Jocs, a costos i per encàrrec de l'entitat. No n'era pas la «plataforma oficial». La responsabilitat de la notícia aïllada que cita Casacuberta sobre els Jocs «franquistes» de la plaça de la Llana del 1967, només es pot atribuir al director de la revista, Ch. Bauby, amic personal de J. Oller i Rabassa.

M. Labrousse estudia «la llengua i l'estil d'un autor bilingüe» a través de les autotraduccions compilades en el llibre de J. Julià, *Al vent del sud*. Bilingüe, ho era segur, Antoine Cayrol, com ho són tots

els catalans ¿Però, se'n pot dir autor bilingüe si va escriure tota la seva obra literària únicament en català? No va publicar cap llibre en francès, ni cap antologia bilingüe en nom seu: *El món de Jordi Pere Cerdà*, la va compondre el cantant Manel Lluís; l'antologia *Al vent del sud*, Julià la va confeir a partir de manuscrits de poemes autotraduïts trobats en l'arxiu, alguns d'inèdits, d'altres ja publicats en reculls o en revistes, destinades majoritàriament a públics no catalanoparlants, com ara *Oc* o *Le pont de l'épée*, és a dir, fetes a petició dels editors. A *La Tramontane* o a *Sant Joan i Barres*, no necessitaven traduccions. Amb tot, el llibre de Julià constitueix una mina que Labrousse explota amb minuciositat per treure'n els aspectes més significatius: creacions sintàctiques, morfològiques, lèxiques; adaptacions al lector i al context històric i social. (Per cert, «pobre treballador» (§60), és una falta tipogràfica.)

La qüestió de la traducció, l'examina també D. Poch Olivé detallant els molts problemes que planteja la versió francesa de *Passos estrets per terres altes*: de vocabulari, de fraseologia, de sociolingüística, de registres i estàndards de llengua..., com en totes les traduccions. Amb un de suplementari, tanmateix, i és que la llengua destí és una llengua de sòlida tradició literària; i la de referència, una llengua doblement minoritzada, com a catalana i com a pròpia d'un autor que ha forjat majoritàriament la seva prosa literària a partir dels parlars populars de la Cerdanya. D. Poch no pretén pas avaluar les opcions dels traductors (B. Lesfargues i M. Costa que el va corregir), ni la qualitat de la traducció. Més aviat convida el lector a seguir-la en una aventura estimulants: comparar els dos textos.

R. Rosselló estudia els conflictes dramàtics en l'escriptura teatral de Jordi Pere Cerdà. Rigorosament conduït, l'estudi mostra com els conflictes, també els amorosos, estan vinculats amb qüestions d'ordre social —tal com ho reivindicava el mateix autor. El primer lloc on l'individu experimenta la seva situació social és al si de la família. La societat s'hi reflecteix i s'hi expressa dramàticament en uns conflictes interpersonals, clarament generacionals en l'obra cerdaniana. Si el teatre de Cerdà és, com s'ha dit, un teatre de la llibertat (en l'ordre moral o psicològic), ho és al mateix temps de l'emancipació en l'ordre social. R. Rosselló hi llegeix amb raó «el compromís de l'escriptor davant el moment polític, social i cultural que (li) va tocar viure».

E. Aguilar detalla les «metàfores escèniques» (objectes, fets, gestos, imatges...) que articulen l'espai escènic dissenyat per J. Cauquil en el seu muntatge de *Quatre dones i el sol*. Cauquil respecta escrupolosament les suggestions del text, tant les més naturalistes (la taula de planxar, el barret penjat de l'home absent...) com les simbòliques (oposició de l'ombra/llum, la porta de la llibertat...). Amb tot, la seva construcció, que juga amb simetries (Bepa/Vicenta; Adriana/Margarida), més que no pas amb oposicions, indueix una resolució no indicada per l'autor. S'escapa la nora Bepa per la «porta de la llibertat» (al preu d'una lleugera manipulació del text), i es queda la filla Adriana. I Margarida guarda amagat el mocador roig que, seguint la didascàlia, hauria hagut de destruir. Val a dir que Cerdà, que no volia intervenir en el treball dels escenògrafs, havia acceptat la visió de Cauquil.

L'article de J. Julià, «El teatre amb el poble i per al poble», contempla el conjunt de les activitats teatrals de Cerdà a la Cerdanya, des dels sainets dels anys quaranta (dels quals no queda cap text) fins a les representacions i concerts del «Groupe de théâtre populaire de Saillagouse» que dirigia. Julià s'interessa especialment per *Dolors de la Pàtria*. D'aquest manuscrit (text català i castellà amb didascàlies en francès), només unes indicacions manuscrites de posada en escena i la lletra d'una cançó poden ser atribuïdes sense cap dubte a Cerdà. Tampoc sabem si es va representar. La idea que Cerdà, en el seu teatre popular, s'hauria inspirat de La Barraca de Lorca, o de les Misiones Pedagógicas de la segona República, resulta ben especulativa, siensem que tenia a l'abast referències més adequades i properes: la llarga tradició de teatre popular a França, la política cultural del Front populaire, els moviments de les Œuvres laïques i dels Foyers ruraux.

De Carme Oriol, l'estudi que esperàvem, primer ben entès per identificar i situar les *Contalles de Cerdanya* en el rondaller català. I segon, per avaluar la part de reelaboració literària en aquests «relats en què es combinen elements d'estil i de contingut propis de la literatura popular amb els de la literatura d'autor». L'exemple més evident és el de la *Dona Lloba*, pura invenció d'autor, creada a partir d'una paraula («dona-lloba») i, com ho analitzarà a *Finestrals d'un capvestre* (p. 19), d'una sol·licitació de l'inconscient («matar el pare»). Més problemàtic és el cas de *La dona d'aigua del Lanós*, al qual J. Ro-

cas i Sumoy dedica el seu article. Ni ella ni C. Oriol no paren esment en la forma singular del text que comença per un exordí estrany i..., un poema de Wordsworth. J. Rocas remet a la comunicació que va fer Cerdà al Colloque de la Société mythologique française el 1994, en un moment en què encara no tenia escrita aquesta seva *Dona d'aigua*. Un altre testimoniatge de l'elaboració del conte el trobem en un altre text contemporani que també fa referència al dit col·loqui: *L'eau, notre miroir (Conflent, 1994, 191)*. Es tracta d'una anàlisi de *La fustots* que acabava de descobrir en el manuscrit de *Contes de Cerdanya* de Q. i S. Gasch. Aquesta *Fustots* és una típica rondalla d'enginy, basada en les tres proves que el rei li imposa, tal com ho fa la fada de l'estany amb el pastor. Irrupció d'un element rondallístic que no correspon a la llegenda, assenyala C. Oriol, però que, en aquell moment, corresponia exactament a les preocupacions de Cerdà pels símbols i els arquetips (el rei, la llei, la matèria, l'esperit), en una perspectiva clarament jungiana. Aquí sobrepassem el folklore de la Cerdanya per remuntar a «la generalitat dels mites indoeuropeus que arrosseguem a dins el cap», tal com havia advertit a la introducció. I la matèria llegendaria esdevé el pretext per a una narració virtuosa d'una típica literatura d'autor.

L'article de Marta Gort li hauria agradat a Jordi Pere Cerdà. Prou coneixia les seves mancances i per tant no es volia dir folklorista, però sí que preuava molt la feina i el saber dels folkloristes. M. Gort selecciona tres «cançons vives de la Cerdanya» recollides per Jordi Pere Cerdà (*Els funerals del porc; Son tres germans; Les nines de Llers*), comparant-les, paraula i música, amb altres versions.

*Col·locació de personatges en un jardí tancat*, una obra que M. Valls té perfectament estudiada i treballada amb els seus estudiants de la Universitat de Perpinyà. I un autor que situa exactament en el context de la producció literària nord-catalana. El «moment» d'aquestes narracions correspon al de l'«emancipació de la llengua» dels models heretats del felibrisme. La revitalització passa per la pràctica de la prosa i el creu de la narrativa, amb èxits notables (P. Verdager, R. L. Portet, J. Carbonell...). *Col·locació* no va ser capdavanter en aquest conjunt. Si bé la majoria dels texts daten dels anys 1970-75 i ja se n'havien publicat alguns extractes, el llibre no va sortir fins al 1984, a Perpinyà, ja que no havia trobat editor a Barcelona. Valls detalla cada una d'aquestes «novelles curtes», en nota la pregnància autobiogràfica, i a vegades l'explicita.

Altra generació, altra aproximació. La de S. Mas i Sañé fa servir els recursos teòrics de la narratologia i la geocrítica per descriure i analitzar els sis contes (deixa de banda l'últim). «L'espai és un personatge més del relat» diu, els protagonistes del relat encarnen veus narratives tipificades segons el grau de proximitat o de pertinença a una realitat cerdana: terra, veïnatge, paisatge, història. Potser hi falta la dimensió social: la del treball dels homes.

Després d'una llarga (i necessària) introducció teòrica a la narratologia cognitiva, O. Masegú i Blanc ens convida a resseguir *La cita* com en un viatge, avançant simultàniament en l'argument i en l'evolució cognitiva del protagonista, Jordi, un pagès normalment assenyat i perfectament integrat en el seu entorn social. La davallada cap a la follia l'estudia des de la Teoria de la ment. Jordi, «influint per l'aplicació inexacta de la Teoria de la ment dins el marc ficcional del conte», desxifra els senyals que se li ocorren «com una crida a immolar-se davant de tribus» que en temps prehistòrics vivien no gaire lluny del poble. I conclou que Jordi serà castigat i degollat. D'altres interpretacions s'han proposat. Deixem-li la seva i notem l'art del contista.

És tota una aventura endinsar-se en la novel·la *Passos estrets per terres altes*, que passa de la memòria a l'instant, de la història col·lectiva a la introspecció, barrejant punts de vista i veus narratives en una polifonia exuberant que exigeix molta orella al lector —fos ja iniciat per la lectura de Proust i C. Simon. E. Massip i Graupera ens ofereix aquí un estudi apassionant.

A. Ibáñez, editor i prologuista de *Finestrals d'un capvespre*, va ser un dels amics més propers de Cerdà en els últims anys. No dubtem que s'ha aprofitat de les moltes converses amb l'autor. La música i el cinema foren uns dels jardins tancats de Jordi Pere Cerdà. La música (clàssica) i la passió del cant —l'espontani, popular, igual com l'operístic— l'han acompanyat tota la vida. Espectador ho fou molt més de cinema que no pas de teatre. A la Cerdanya per força. Però igual a París, on descobria el cinema soviètic. Allà va tenir uns contactes amb el món del cine: va treballar en el guió d'una pel·lícula sobre *La Set de la terra* que el cineasta H. Aisner pensava realitzar —projecte desgraciadament fracassat per falta de finançament.

Mar Massanell estudia, amb tots els detalls que ha pogut treure d'un buidatge sistemàtic, la revista del GREC, *Sant Joan i Barres*. Ens fa falta una història del GREC, aquí en tenim una de la seva revista. Cerdà en fou director (1974-1979), tot i que no pas el més consensual perquè ell imaginava una revista literària que no responia a les preocupacions (i a les tensions generacionals) del moment. És interessantíssim l'estudi de la versió de *L'Incendi* que Jordi Pere Cerdà dona al núm. 50-51 (1973), comparant-la a la de l'edició Columna, uns quinze anys més tard.

Dels dos treballs sobre les autobiografies o memòries cerdàniques, en ressurt que no són ben bé ni biogràfiques ni memorialístiques. Els fets de la vida personal nodreixen una reflexió sobre «la relació de l'home amb la col·lectivitat», tant la presència del col·lectiu (la llengua, la cultura, la memòria, la història...) en si mateix, com la relació amb altri en les accions que anava menant en la vida militant. M. Ruiz-Ruano deixa clar que Jordi Pere Cerdà va escriure *Cant alt* «perquè aquesta lluita a favor de la llengua genuïna del Rosselló» fos reconeguda al Principat. Potser seria més adient de dir que la catalanitat del Rosselló fos reconeguda com a genuïna. E. Balaguer, a propòsit de *Finestrals d'un capvespre*, hi veu una obra més aviat destinada al públic nord-català. És a dir, menys susceptible d'interessar els sud-catalans, com ja ho havien judicat els editors barcelonins que en van refusar el manuscrit. Balaguer en proposa una lectura unificada segons l'enfocament que anuncia el seu títol: «érem, sem de la terra». A *Cant Alt*, predominava la part materna de la seva família i el paper que havia tingut en la seva formació intel·lectual i política. A l'origen de *Finestrals*, hi ha un «sentiment de culpa de part meua, al reconèixer que, passant al món de l'escriptura, traïcionava l'heretatge del meu pare», sentiment que li havia induït una entrevista amb S. Gay, com ho explica a *Finestrals* (p. 17). Repassant l'obra acabada, pren consciència sobre com «de la terra» tampoc n'havia fugit, en el sentit que l'havia refet mentalment, reconstruint poèticament el «reialme» del pare. L'article n'aporta, a la seva manera, la confirmació.

J. Marquès Meseguer recorre «l'espai català transfronterer» que dibuixen les relacions literàries entre Nord i Sud. Completa uns texts ja estudiats amb unes cartes inèdites conservades en l'arxiu. El diàleg engegat per Albert Manent (1954), la trobada amb F. de B. Moll (1955), amb l'edició de les *Contalles de Cerdanya* i de *La set de la terra*, van ser dues avinenteses crucials en la trajectòria literària de Jordi Pere Cerdà —i decepcions alhora perquè, passant a Catalunya, els seus texts havien de passar també per la censura franquista. Manent suprimeix una contalla, i *La set* no es pogué representar a Barcelona el 1957. El folklore no hi tenia res a veure i difícilment es pot seguir Marquès quan diu que «l'expressió del folklore [...] mostra la diferència existent entre territoris». Les dues cartes de F. Vallverdú que cita expliquen moltes de les «desenteses» que el poeta del nord patia al sud: la realitat que reflecteix l'obra de Jordi Pere Cerdà és ben diferent del Principat. També s'ha de recordar que, en aquells anys, la urgència, tant al sud com al nord, era de trobar i promoure les expressions més modernes de la llengua i de la cultura catalana. Pensem-hi: el primer «nou cantant» de Rosselló fou Jordi Barre, i Cerdà el seu lletrista (1963).

D'un autor que afirmava: «Per a mi la poesia de llengua castellana d'aquest segle xx va per sobre de tota la poesia mundial», era d'esperar un estudi de si i com aquesta poesia l'havia pogut influir. Machado, Lorca, Hernández van ser la seva «trinitat». Cerdà va traduir deu poemes del *Cancionero de ausencias* a *Les lettres françaises*. Però ben pocs senyals concrets hi ha d'una influència en la seva poesia. En el teatre, uns crítics ja havien notat unes afinitats amb *La casa de Bernarda Alba*. M. Freixas Alàs no pensa en *Quatre dones i el sol*, sinó en *El sol de la ginesta*: igualment s'hi troba una dona (Gràcia) que, substituïnt el difunt espòs, pretén imposar l'ordre patriarcal a casa seva i la voluntat pròpia a les seves filles. Però, al revés de la de Lorca, la peça de Cerdà s'acaba amb la desfeta de Gràcia, mentre espetegen alegrement les flors de ginesta en els focs de Sant Joan i s'alliberen les filles. Aquest «final poètic», M. Freixas l'entén com un simbòlic tribut d'admiració als seus estimats poetes d'Espanya: com si Cerdà els oferís la llibertat que tant desitjava per a ells.

L. Humbert, occitanista doctorand de la Universitat de Tolosa, estudia les relacions de Cerdà amb els occitanistes, que tanta importància van tenir en la seva trajectòria intel·lectual. Ho fa a partir de diversos punts de focalització (la Bataille du Livre i l'ingrés a l'Institut d'Estudis Occitans; l'IEO i la revista *Oc*; les relacions literàries amb Lafont i Lesfargues) que potser, per no ésser clarament articulats, no

acaben de materialitzar la síntesi que s'hauria pogut esperar. La citació (en francès) que dona a la p. 355 ben evidentment no surt de *Cant Alt*, sinó d'una entrevista del 1992.

El fruit més visible de la trobada amb el pintor Patrick Loste va ser l'edició d'un nou recull de poemes que realitza una inesperada connexió entre dos dels artistes nord-catalans més actuals i famosos (Loste i el músic P. Comelade), i alguns dels poemes més antics del vell poeta. M. Güell en fa un estudi pertinent, abans d'analitzar el que fou l'últim (?) text publicat de Cerdà, en el catàleg de l'exposició *Cave canem* (Ceret 2011). Hi repassa i desenvolupa les seves reflexions tan complexes sobre els temes de la frontera i de «l'esqueixat».

En conjunt, és innegable la novetat de les contribucions. Tracten de temes poc treballats fins ara; obren camins per seguir. És notable l'homogeneïtat de l'enfocament adoptat: des de la capital de la Catalunya actual, justificant o compensant una certa indiferència per les realitats rosselloneses tal com les havia viscut Cerdà. També es nota una mena d'obsessió per la llengua, per tal com redueix les motivacions i les ambicions de l'escriptor a una única voluntat de divulgar un «model de llengua (dialectal)» — afirmació un xic estranya quan pensem que sempre s'havia deixat corregir pels seus editors (Casacuberta, Moll, Manent, Susanna), a vegades sense ni adonar-se'n.

Marie GRAU

KABATEK, Johannes / WALL, Albert (ed.) (2022): *Manual of Brazilian Portuguese Linguistics*. Berlin / Boston: De Gruyter, 629 p.

Tal com s'havia anunciat, la sèrie *Manuals of Romance Linguistics* ha dedicat el seu volum 21 a la lingüística del portuguès brasiler. El volum 16 (ressenyat al número 42 d'*Estudis Romànics*) també tracta de la llengua portuguesa, però bona part dels estudis que s'hi inclouen estan orientats sobretot a la varietat europea, amb la previsió que la varietat brasilera mereixeria una monografia específica. A més, en aquest nou volum la llengua dels textos és l'anglès, perquè, segons els autors de la introducció, «much of what has been studied by linguists in Brazil has remained to a great extent hidden from a wider international public» (p. 1), i l'objectiu és justament posar a l'abast d'investigadors i estudiants la lingüística que es fa els darrers anys al Brasil, que és molta i molt notable. Per què un segon manual de portuguès? Els curadors en donen dues raons: d'una banda, el fet, paradoxal, que el portuguès brasiler és alhora «a different language and the same language» (p. 1) que el portuguès europeu; d'una altra, que el gruix de la recerca específica en portuguès brasiler és molt important i original. Com originals són, en el context romànic, algunes de les característiques d'aquesta varietat, tal com es veurà al llarg dels diferents capítols. Característiques que, de fet, són molt interessants no només per als estudis romànics: «In Romance and in general linguistics, phenomena that can be observed in Brazil challenge linguistics» (p. 3). Un dels mèrits d'aquesta recerca és que compta amb una quantitat considerable de dades empíriques agrupades en corpus. La introducció en destaca els principals, i acaba amb una breu explicació de l'estructura del manual, que té un perfil «rather classical (or traditional)» (p. 13), en el sentit que presenta els diferents temes segons les divisions tradicionals de fonètica i fonologia, morfologia, sintaxi i semàntica, amb la intenció no tant d'entrar a fons en aspectes altament especialitzats, com d'oferir una panoràmica des les qüestions essencials i amb «some degree of consensus».

El primer capítol presenta una visió panoràmica de la història de la lingüística brasilera, des dels estudis sobre llengües tupis dels jesuïtes fins als projectes contemporanis, passant pels estudis filològics o la introducció truncada de l'estructuralisme en programes en cooperació amb el SIL (Summer Institute of Linguistics, la institució evangèlica nord-americana) i l'adveniment de la lingüística formal. El capítol tanca amb una breu explicació dels grans projectes actuals: el projecte NURC, un corpus compilat entre 1970 i 1977 en cinc grans ciutats brasileres i que és la font de nombroses recerques, com la sèrie *Gramática do Português Falado* (que junta lingüistes de diverses escoles teòriques), o el projecte *Para a História do Português Brasileiro*.