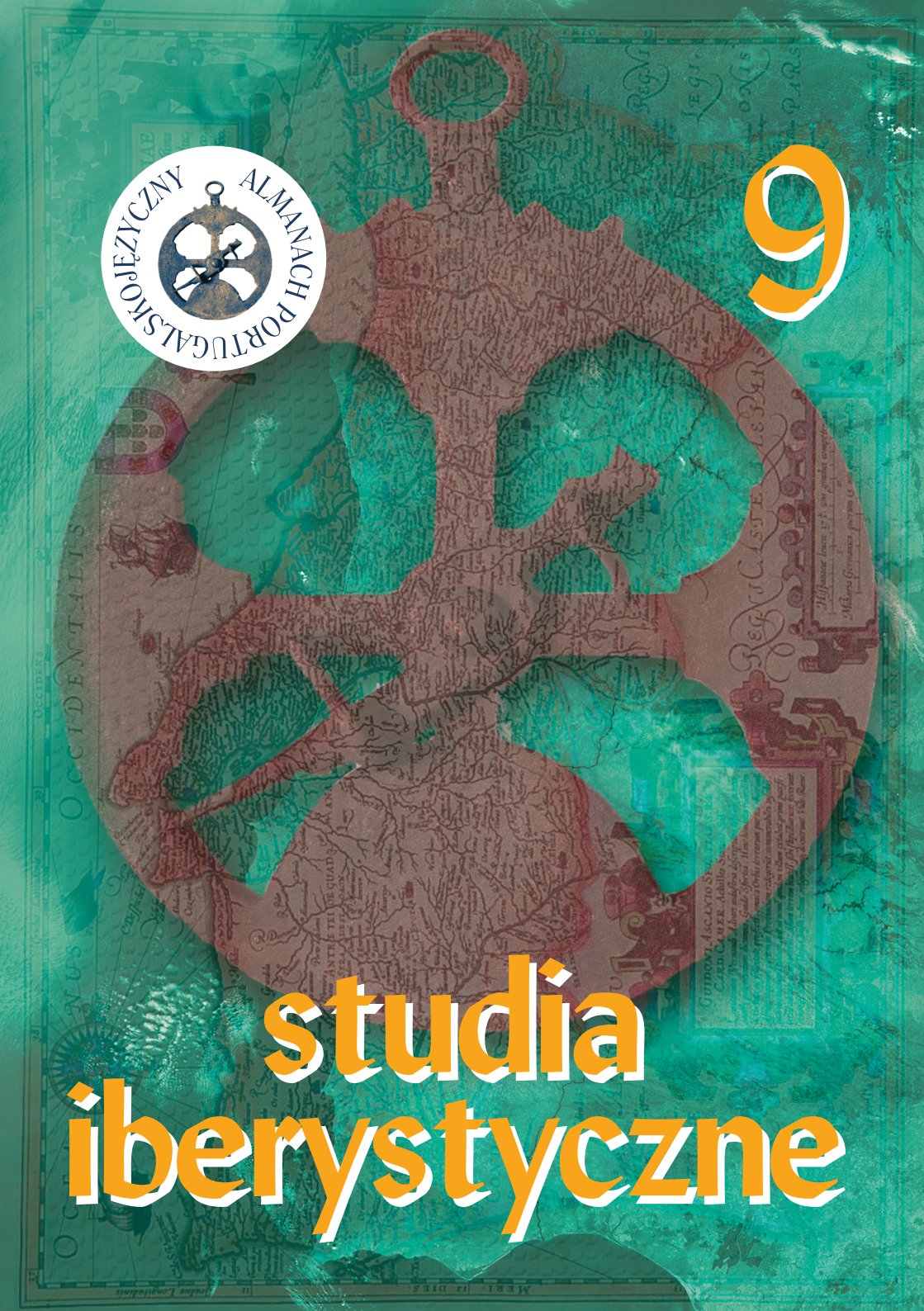

ALMANACH PORTUGALSKOJĘZYCZNY
9
studia
iberystyczne

STUDIA IBERYSTYCZNE

Portugalia, Brazylia, Afryka
Wokół Vergílio Ferreiry

* * *

Portugal, Brasil, África
Em torno de Vergílio Ferreira

STUDIA IBERYSTYCZNE
nr 9

Redakcja pisma „Studia Iberystyczne”

Anna Sawicka (redaktor naczelny i sekcja katalońska)

Maria Filipowicz-Rudek (sekcja galicyjska)
Anna Rzepka (sekcja portugalska)
Ewa Nawrocka (sekcja iberoamerykańska)

Rosanna Krzyszkowska-Pawlik (sekretarz redakcji)

Rada naukowa / Comité Científico
Beata Baczyńska, Uniwersytet Wrocławski (Polska/Polonia)
Marek Baran, Uniwersytet Łódzki (Polska/Polonia)
Jerzy Brzozowski, Uniwersytet Jagielloński (Polska/Polonia)
Arturo Casas, Universidad de Santiago de Compostela (Hiszpania/España)
Ubaldo Cerezo Rubio, Universidad de Alcalá (Hiszpania/España)
Juan de Dios Luque Durán, Universidad de Granada (Hiszpania/España)
Silvia Kaul, Universidad Nacional de Rio Cuarto (Argentyna/Argentina)
Margarita Lliteras, Universidad de Valladolid (Hiszpania/España)
Gilles Luquet, Université Paris III, La Sorbonne Nouvelle (Francja/Francia)
Wiaczesław Nowikow, Uniwersytet Łódzki (Polska/Polonia)
Antonio Pamies Bertran, Universidad de Granada (Hiszpania/España)
Janusz Pawlik, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu (Polska/Polonia)
Ramon Pinyol, Universitat de Vic (Hiszpania/España)
Bogdan Piotrowski, Universidad de la Sabana (Kolumbia/Colombia)
Klaus Pörtl, Johannes Gutenberg Universität Mainz (Niemcy/Alemania)
Emilio Ridruejo, Universidad de Valladolid (Hiszpania/España)
Elżbieta Skłodowska, Washington University in Saint Louis (USA/EE.UU.)
Francisco Torres Monreal, Universidad de Murcia (Hiszpania/España)
Alejandro Veiga, Universidad de Santiago de Compostela (Hiszpania/España)
Joan Ramon Veny Mesquida, Universitat de Lleida (Hiszpania/España)
Joanna Wilk-Racięska, Uniwersytet Śląski (Polska/Polonia)

PORTUGALIA, BRAZYLIA, AFRYKA

Wokół Vergílio Ferreiry

* * *

PORTUGAL, BRASIL, ÁFRICA

Em torno de Vergílio Ferreira

Pod redakcją:
ANNY RZEPKI
NATALII CZOPEK

Księgarnia Akademicka
Kraków 2010

Copyright by Instytut Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego

Recenzenci:
prof. dr Regina Przybycień, Universidade Federal do Paraná, Brazylia
dr hab. Jerzy Brzozowski, prof. UJ

Konsultacja językowa: Ana Wąs-Martins

Korekta: Joanna Miłek
Skład i łamanie: Małgorzata Manterys-Rachwał
Projekt okładki: Igor Stanisławski

Publikacja dofinansowana przez
Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego
oraz Instytut Camõesa w Lizbonie

A publicação co-financiada pela Faculdade de Letras
da Universidade Jagellónica e o Instituto Camões em Lisboa





ISSN 2082-8594

KSIĘGARNIA AKADEMICKA
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel./faks: 012 431-27-43, 012 663-11-67
e-mail: akademicka@akademicka.pl

Księgarnia internetowa:
www.akademicka.pl

ÍNDICE

Od redakcji 7
Nota da redação 9

LINGUÍSTICA

Henrique Barroso: O *progressivo* no português europeu de hoje: expressão, combinatória e variação 13
Natalia Czopek: Algumas observações sobre o futuro do conjuntivo português e *futuro de subjuntivo* espanhol 35
Przemysław Dębowiak: As cores nos nomes de lugares habitados em Portugal 49
Denise Gomes Dias: Sobre artes, ofícios e linguagem: notas sobre uma abordagem etnolinguística 65
Barbara Hlibowicka-Węglarz: Para compreender a situação linguística em Moçambique 77
Edyta Jabłonka: Tempos futuros na língua portuguesa e os seus equivalentes em polaco 87
Justyna Wiśniewska: Os equivalentes polacos da perífrase verbal *estar+a+infinitivo* 101

LITERATURA

Mário J. Aires dos Reis: O tópico do *tempus fugit* em *Em Nome da Terra* de Vergílio Ferreira 115
Isabel Araújo Branco: A animalidade do homem em contos de Miguel Torga 127
Fabiane Renata Borsato: Morte na antilírica de João Cabral de Melo Neto 141

Robson Coelho Tinoco: Poesia brasileira (ex-cêntrica): marcas de um neorromantismo contemporâneo 155
Regina Dalcastagnè: A cor de uma ausência: representações do negro na narrativa brasileira contemporânea 169
Renata Díaz-Szmidt: O universo feminino na poesia das mulheres angolanas no início do século XXI 185
Anna Kalewska: Vergílio Ferreira, Camões, Platon i inni, czyli o odzyskiwaniu utraconych znaczeń w kulturze nowożytnej Europy 201
Violante F. Magalhães: Uma leitura de *Vagão 'J'* 221
Ana Bela Morais: Amor e violência na obra de Vergílio Ferreira 233
Jerusa Pires Ferreira: Fernando Pessoa e os Santos Populares 245
João Ribeirete: Jogar a vida com a morte em *A Noite e o Riso* de Nuno Bragança, *Alegria Breve* de Vergílio Ferreira e *O Sétimo Selo* de Ingmar Bergman 251
Monika Świda: Fernando Pessoa e o saudosismo de Teixeira de Pascoaes 265
Anna Wolny: Passando pelas portas entreabertas – Jorge Barbosa: *Carta para Manuel Bandeira* 291

VARIA

Marcos Nunes de Vilhena: *Portugalczyk Osculati* – fazer um português ou *fazer de português* na Polónia? 307
Jolanta Rękawek: Mais perto do samba do que da valsa: Glauber Rocha e o Cinema Novo 327

Od redakcji

Niniejszy tom *Studiów Iberystycznych* to drugi w serii numer krakowskiego rocznika naukowego poświęcony zagadnieniom z zakresu literaturoznawstwa i językoznawstwa portugalskiego obszaru językowego. W stosunku do *Almanachu Portugalskojęzycznego* z 2005 roku (*Studia Iberystyczne* nr 4), wspomnianej pierwszej inicjatywy przybliżenia czytelnikowi tematów z kręgu luzytanistyczego w artykułach portugalistów krakowskich i gości z innych ośrodków polskich i zagranicznych, zauważamy pewną zmianę. Zgodnie z deklarowanym wówczas przez redakcję rozszerzeniem formuły *Studiów* na języki kongresowe, przede wszystkim iberyjskie, publikacje w obecnym numerze zredagowane są głównie w języku portugalskim. Jest dla nas ważne, by nawiązane kontakty z badaczami z wielu krajów luzofonii przynosiły długofalowe owoce, dlatego też również przyszłe nasze publikacje będą ogłaszane głównie w tym języku.

Nie stanie się to z uszczerbkiem dla znajomości kultury krajów języka portugalskiego w Polsce. Dzięki wielorakim działaniom podejmowanym przez coraz liczniejsze grono absolwentów kierunków studiów o profilu portugalistycznym z różnych uczelni polskich, spośród których rekrutują się młodzi badacze, a także lektorzy i nauczyciele języka portugalskiego, popularność tych kultur w naszym kraju stale rośnie. Na półkach księgarskich pojawiają się nowe tytuły dzieł literackich autorów z Portugalii, Brazylii czy portugalskojęzycznych krajów afrykańskich w polskiej wersji językowej, a także materiały dydaktyczne pomocne w nauce języka portugalskiego, opracowane przez Polaków. Nasza publiczność coraz częściej ma okazję zapoznać

się z portugalską i brazylijską muzyką w interpretacji polskich artystów. Podobnie brazylijskie produkcje filmowe wyświetlane na ekranach polskich kin zyskują wśród nas stałą i wierną widownię.

W treści artykułów ujętych w tomie splatają się zagadnienia literaturoznawcze, językoznawcze i kulturoznawcze, tematy portugalskie, brazylijskie i afrykańskie, nie brak również akcentów polskich. Zwraca uwagę seria tekstów poświęconych twórczości Vergílio Ferreiry, wybitnego portugalskiego pisarza, którego imię nosi Katedra Instytutu Camõesa działająca w ramach Instytutu Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, pod kierownictwem dr. hab. Jerzego Brzozowskiego, prof. UJ.

Autorzy, którzy przyjęli zaproszenie do publikacji w niniejszym tomie *Studiów Iberystycznych. Almanachu Luzytanistycznym*, reprezentują uczelnie akademickie oraz inne instytucje naukowe i kulturotwórcze rozsiane na terytorium trzech krajów: Brazylii (Brasilia, Feira de Santana, Araraquara, São Paulo, Salvador da Bahia), Portugalii (Lizbona, Braga) i Polski (Lublin, Warszawa i Kraków). Do tego grona zgłosiły swój akces zarówno osoby od dawna zaprzyjaźnione ze środowiskiem krakowskich portugalistów, które nierzadko wiele im zawdzięcza, jak i goście współtworzący pismo po raz pierwszy.

Pragniemy złożyć podziękowanie wszystkim autorom za owocną współpracę, równocześnie wyrażając nadzieję, że stanie się ona przyczynkiem do dalszych kontaktów i wymiany myśli na tematy luzytanistyczne.

Nota da redação

O presente volume *Studia Iberystyczne* é o segundo número do anuário científico de Cracóvia dedicado a questões do âmbito da literatura e linguística portuguesas. Numa retrospetiva com o volume *Almanach Portugalskojęzyczny,* publicado em 2005 (número 4 de *Studia Iberystyczne*), atualmente recordado como a primeira iniciativa de aproximação aos leitores de temas do círculo lusitanista sob a forma de artigos realizados por estudiosos do português não apenas de Cracóvia mas também de outros centros polacos ou estrangeiros, é possível constatarmos uma certa mudança. Em conformidade com a declaração dos redatores daquela altura no sentido de um alargamento da fórmula de *Studia* nas línguas de congresso, acima de tudo ibéricas, as publicações, no presente número, encontram-se maioritariamente redigidas em língua portuguesa. Consideramos importante que os contatos estabelecidos com os estudiosos de vários países da lusofonia venham a trazer frutos a longo prazo, sendo também essa a razão das nossas nossas futuras publicações nesta língua. Uma opção que não será prejudicial para o conhecimento da cultura dos países de língua portuguesa na Polónia.

Graças a uma múltipla atividade levada a cabo por um grupo cada vez maior de graduados em variantes de estudos portugueses provenientes de várias universidades polacas, das quais se recrutam jovens investigadores bem como leitores e professores da língua portuguesa, verifica-se no nosso país um constante crescimento da popularidade do português. Nas prateleiras das livrarias, na secção de literatura, surgem novos títulos traduzidos na versão polaca de autores de

Portugal, do Brasil ou de países africanos de expressão portuguesa, bem como material didático auxiliar no ensino da língua portuguesa elaborado por polacos. O nosso público tem cada vez maior oportunidade de contato com a música brasileira e portuguesa através da interpretação de músicos polacos. Consta-nos que os filmes de produção brasileira projetados nas nossas salas de cinema têm vindo a ganhar uma assídua e fiel assistência.

Os conteúdos dos artigos presentes neste volume interligam questões de literatura, linguística e cultura, um universo de temas portugueses, brasileiros e africanos, onde também não faltam influências polacas. Chama-nos a atenção uma série de textos dedicados à obra de Vergílio Ferreira, um célebre escritor português cujo nome é usado pela Cátedra do Instituto Camões com atividade no Instituto de Filologia Românica da Universidade Jagiellónica em Cracóvia, sob a direção do Prof. dr Jerzy Brzozowki.

Os autores que aceitaram o convite para a publicação no presente volume de *Studia Iberystyczne, Almanach Luzytanistyczny* representam o ensino académico e outras instituições científicas e culturais de três países: Brasil (Brasilia, Feira de Santana, Araraquara, São Paulo, Salvador da Bahia), Portugal (Lisboa, Braga) e Polónia (Lublin, Varsóvia e Cracóvia). Contribuiram igualmente para este grupo pessoas há muito em contato com o ambiente de estudiosos da língua portuguesa em Cracóvia, a quem esta muito agradece, bem como convidados que apresentam o seu trabalho escrito pela primeira vez.

Queremos também expressar os nossos agradecimentos a todos os autores pelo êxito da cooperação neste trabalho e manifestar a esperança de que esta seja uma ocasião para futuros contatos e partilha de opiniões sobre temas lusitanos.

LINGUÍSTICA

Henrique Barroso
Universidade do Minho

O *progressivo* no português europeu de hoje: expressão, combinatória e variação

À memória dos Professores
José G. Herculano de Carvalho (Coimbra)
e Eugenio Coseriu (Tübingen)

Para os Professores
Wolf Dietrich (Münster)
e Mário Vilela (Porto)

Resumo:
Com este trabalho, pretende-se, com base numa amostragem de material linguístico autêntico (as fontes são, predominantemente, a imprensa escrita e textos literários), perseguindo as preferências ou tendências, por um lado, revelar/descrever a combinatória *sintáctico-semântica* (com que tipos proposicionais e respectivas formas co-ocorrem, tipos de sujeito e sua quantificação, número e natureza dos argumentos e respectiva configuração sintáctica) e *semântico-lexical* (com que tipos aspectuais de predicados verbais se combinam – 'estativos', 'de processo', 'de processo culminado', 'de culminação', 'pontuais' – e respectivas implicações significativas) das perífrases verbais de 'progressivo' (<*estar a* + infinitivo> e <*estar* + gerúndio>) no PE actual e, por outro, averiguar da sua variação.
Palavras-chave: progressivo, gramaticalização, variação.

Abstract:
The *progressive* in the modern European Portuguese: expression, combinatorics and variation
With this research, based on a sample of authentic linguistic material (mostly taken from the written press and from literary texts), following the preferences or tendencies, I pretend to, on the one hand, reveal/describe the *syntactic-semantic* combinatorics (the propositional types and respective forms they co-occur with, types of subjects and their quantification, number and nature of the arguments and their syntactic configuration) and the *semantic-lexical* combinatorics (what aspectual types of verbal predicates they combine with – 'state verbs', 'process verbs', 'culminated process verbs', 'culmination verbs' or 'point verbs' – and their significant implications) of the 'progressive' (<*estar a* + infinitive> and <*estar* + gerund>) in present-day European Portuguese and, on the other hand, identify/determine their variation.
Keywords: progressive, grammaticalization, variation.

1. Objectivo

A partir de uma amostragem de material linguístico autêntico (as fontes são, quase exclusivamente, a imprensa escrita e textos literários; só muito residualmente, outras), é meu propósito, primeiro, e sobretudo, perseguindo as preferências ou tendências (De Miguel, 1999: 3047), revelar a combinatória sintáctico-semântica (com que tipos proposicionais e respectivas formas co-ocorrem, tipos de sujeito e sua quantificação, número e natureza dos argumentos e respectiva configuração sintáctica) e semântico-lexical (com que tipos de predicados verbais se combinam – 'estativos', 'de processo', 'de processo culminado', 'de culminação', 'pontuais'[1]– e respectivas implicações significativas) das perífrases verbais de 'progressivo' no PE hodierno e, depois, mas só de modo breve, averiguar da sua variação.

[1] Trata-se da tipologia aspectual de Moens (1987) que, como é do conhecimento dos estudiosos destas matérias, apresenta bastantes similitudes com a de Vendler (1957/1967), a mais disseminada, e ainda com outras que agora se não referem aqui. Sirvo-me dela, essencialmente pelo seu poder descritivo.

2. Discussão

2.1. Progressivo: conceito e expressão

Tipicamente[2], o *progressivo* caracteriza-se por focalizar um único intervalo de Tempo[3], que pode ser um qualquer do chamado 'processo preparatório' do Núcleo Aspectual de Moens (1987), e <*estar a* + infinitivo> e <*estar* + gerúndio> são os instrumentos linguísticos que lhe servem de expressão. Trata-se, por conseguinte, de construções verbais directamente implicadas na manifestação da 'constituição temporal interna' das situações (ou estados de coisas).

2.2. Combinatória sintáctico-semântica

2.2.1. De acordo com os dados disponibilizados em Barroso (2007: 160-171 e 187-193), as construções <*estar a* + infinitivo> e <*estar* + gerúndio> enquadram-se nos tipos proposicionais declarativo, interrogativo, exclamativo e, em parte, imperativo, combinados obrigatória e concomitantemente com as formas afirmativa ou negativa, activa ou passiva e neutra ou enfática – isto, na generalidade; na especialidade, porém, só algumas estruturas (produto da combinação dos quatro tipos com as seis formas proposicionais) estão de facto documentadas, designadamente: declarativo/ afirmativa-activa-neutra (como em (1) e (2)), declarativo/ afirmativa-passiva-neutra (como em (3)), declarativo/ negativa-activa-neutra (como em (4) e (5)), interrogativo/ afirmativa-activa-neutra (como em (6) e (7)), interrogativo/ afirmativa-activa-enfática (como em (8)), interrogativo/ afirmativa-passiva-

[2] De modo não típico, também 'estar a decorrer', 'duração', 'incompletude' (Oliveira, 2003: 146). No fim de contas, não é mais do que uma subvariedade da modalidade aspectual 'imperfecto', que se caracteriza por não predicar o final do evento (García Fernández, 2006: 45-48).

[3] Brianti (1992: 19, 31, 220 e outras), ao estudar a construção equivalente em italiano (<*stare* + gerúndio>), atribui-lhe, por esse motivo, o valor de 'imperfectivo-pontual'.

-neutra (como (9)), interrogativo/ negativa-activa-neutra (como em (10)) e exclamativo/ afirmativa-activa-neutra (como (11) e (12)).

(1) «Eu abordo o problema da homenagem em três planos, todos eles motivo de desgosto. O primeiro plano que ***estamos a analisar*** é a forma. De uma incivilidade e falta de respeito pelo cidadão ilustre que é o sr. dr. Mário Soares» (*P*, 1994/01/23)[4]
(2) «De acordo com o autor que ***estamos seguindo***, o responsável científico pela estação, Armando Coelho F. da Silva, as referências com carácter "arqueológico" à Citânia de Sanfins remontam (pelo menos…) ao século XVIII, devidas ao frade teatino e colarejo, D. Jerónimo Contador de Argote, um erudito que viveu durante o reinado de D. João V. Já no século XIX, Pinho Leal, o autor de **Portugal Antigo e Moderno**, não deixaria de referir-se também a Sanfins.» (*Ex*, 1994/09/17)
(3) «[…], e poderá até suceder que já ***esteja a ser escavado*** o grande fosso onde serão abertos os cavoucos e implantados os fundamentos da nova construção.» (*C*, p. 19)
(4) «Quem não ***estiver a trabalhar*** ou ***a dormir*** estará, muito provavelmente, na messe.» (*P*, 1995/10/29)
(5) «[…], não é crível, repetimos, que um sistema assim seja primitivo e unidireccional, que a fonte informativa lá onde quer que se encontre, não ***esteja*** continuamente ***recebendo***, por sua vez, os dados resultantes das actividades quotidianas da morte em funções.» (*IM*, p. 167)
(6) «– Alguma vez imaginou que as coisas evoluiriam como ***estão a evoluir***? – Não, nunca imaginei. Pensei que iríamos passar um período de turbulência, que era inevitável, mas que traria grandes esperanças para os mais necessitados.» (*P*, 1994/07/10)
(7) «Se do próprio responsável da ideia não podemos, neste momento, esperar que nos ilumine os caminhos, sem nenhuma dúvida tortuosos, por onde vagamente ***estará imaginando*** que alcançará os seus objectivos, não se conte connosco, […]» (*HD*, p. 190)
(8) «**Exp.** – Com quem é que ***têm estado a trabalhar*** a nível industrial?» (*Ex*, 1995/08/19)

[4] É assim que se indicam as fontes dos exemplos aqui analisados. Para se poderem identificar, cf., no final deste trabalho, a lista de siglas. Quando se trata de criações próprias, não há qualquer indicação.

(9) «A ominosa visão das chaminés a vomitar rolos de fumo deu-lhe para se perguntar em que estupor de fábrica daquelas ***estariam a ser produzidos*** os estupores das mentiras de plástico, maliciosamente fingidas à imitação do barro, […].» (*C*, p. 27)
(10) «Não ***estaremos a andar*** depressa de mais, perguntou o segundo auxiliar, […]» (*EL*, p. 204)
(11) «Quem sabe que desgraças ***se estarão*** agora ***a passar*** na torreira do deserto, a estas horas… Nem quero pensar!» (*Putos*, p. 21)
(12) «Que bem que me sabe, embora a ***esteja bebendo*** numa tigela de pau em que ela ordenha as ovelhas, com um sarro de dois dedos!» (*CPó*, p. 250)

Destas, a primeira (declarativo/ afirmativa-activa-neutra) é a estrutura proposicional mais documentada. Por isso – tudo me leva a crer –, deverá ser considerada o protótipo, até porque a informação aspectual que constitui a essência do 'progressivo' quadra à perfeição, ou seja, não há melhor instrumento proposicional para o manifestar. É, aliás, uma das melhores fórmulas proposicionais (parece-me que, até, universal) de transmitir e receber conhecimento.

2.2.2. Ainda que os dados não disponibilizem ocorrências para todos os casos, as construções sob escopo são perfeitamente compatíveis com todos os tipos de sujeito: com 'sujeito animado e humano' (como em (13) e (14); (15) e (16)), maioritariamente; com 'sujeito inanimado' ou 'de coisa' (como em (17) e (18); (19) e (20)), consideravelmente; com 'sujeito nulo' (como em (21) e (22); (23), exemplo criado por mim), infimamente; com 'sujeito animado e não-humano', não há ocorrências, mas é compatível (como em (24); (25), exemplos criados por mim).

(13) «[…]. Ficava em casa durante dias. De olhos abertos ou fechados, tanto fazia. ***Estava a olhar*** para ela. Não conseguia deixar.» (*I*, 1993/03/12)
(14) «Não era temê-lo nem buscá-lo o que acontecia: era a sua presença que afectava de tal maneira a realidade que todos recebiam em cheio a impressão de ***terem estado a dormir*** até ele chegar.» (*NG*, pp. 45-46)
(15) «Ia olhando a um lado e a outro, a ver se havia algum cego acordado, embora ***estar*** um ou mais deles ***vigilando***, ou a camarata toda, não

tivesse qualquer importância, desde que não fizesse ruído, […].» (*EC*, p. 152)
(16) «Cipriano Algor olhava a filha, lia no seu rosto como nas páginas de um livro aberto, e o coração doía-lhe de engano com que a ***teria estado iludindo*** se os resultados do inquérito viessem a ser a tal ponto negativos que levassem o departamento de compras do Centro a desistir dos bonecos de uma vez para sempre» (*C*, p. 287)
(17) «A unidade de tratamento da água utilizada para fazer a hemodiálise no Hospital de Évora ***esteve a funcionar*** com uma ligação que a fazia passar directamente dos primeiros filtros colocados após a torneira para o último dos sistemas de tratamento.» (*P*, 1993/04/09)
(18) «Quem sabe que desgraças ***se estarão*** agora ***a passar*** na torreira do deserto, a estas horas… Nem quero pensar!» (*Putos*, p. 21)
(19) «Adorava ver-me com aqueles óculos escuros de espelho e adivinhar o que os meus olhos ***estariam dizendo*** por trás do seu esconderijo.» (*SE*, p. 80)
(20) «Neste mesmo instante, sumiu-se a breve consolação que caridosamente o ***tinha estado embalando*** e, em vez dela, como uma dor que de repente se fizesse lembrar, o medo reapareceu.» (*HD*, p. 212)
(21) «[…]. Nas paredes, a farraparia doméstica e os croços e croças de palha, para quando fosse preciso sair e ***estivesse a chover***.» (*TF*, p. 24)
(22) «Alguns destes cegos não o são apenas dos olhos, também o são do entendimento, nem de outro modo se explicaria o raciocínio tortuoso que os levou a concluir que a desejada comida, ***estando a chover***, não viria.» (*EC*, p. 213)
(23) «***Está geando*** muito.»
(24) «O gato ***está a comer*** peixe.»
(25) «As vacas ***estão pastando***.»

2.2.3. Os predicados verbais que co-ocorrem com as construções em epígrafe, e de cuja natureza semântica se vai tratar em 2.3., integram-se nas configurações sintácticas[5] seguintes (da que maior número de ocorrências exibe para a menor): 'transitiva', a que é própria de pre-

[5] Sobre esta matéria (natureza aspectual do verbo e respectiva estrutura argumental), cf. Duarte, Brito (2003: 183-197).

dicados verbais de dois lugares, que seleccionam dois argumentos: um externo, com a relação gramatical de 'sujeito', e um interno, com a relação gramatical de 'objecto directo', como em (26) e (27);

(26) «[…]. Mas o terceiro é que toda aquela agitação fez com que os seus promotores e intérpretes se tivessem esquecido de que ***estavam a homenagear*** memórias e nem sequer o toque de continência de homenagem aos mortos decorreu com a solenidade e compostura que era fundamental que tivesse.» (*P*, 1994/01/23)

(27) «O Lambaça não dormia, nem mostrava tenções disso. Que pensaria? Que ***estaria projectando***? Tê-lo-ia trazido ali para o assaltar e roubar?» (*CD CN*, pp. 48-49)

'inergativa', ou seja, a que é própria de predicados verbais de um lugar, que seleccionam um argumento externo com a relação gramatical de 'sujeito', como em (28) e (29);

(28) «Se o cosmos ***estiver a andar*** à velocidade de escape, não há Grande Esmagão.» (*V* (2001/07/05 a 11), p. 99)

(29) «Esperando a partida da camioneta, o Lambaça levou o companheiro para uma taberna e aí ***esteve beberricando***.» (*CD CN*, p. 16)

'transitiva (de dois lugares)', que é típica de predicados verbais que seleccionam um argumento externo, com a relação gramatical de 'sujeito', e um interno, preposicionado, com a relação gramatical de 'oblíquo', como em (30) e (31);

(30) «[…]. Mas a expansão nortista, cristã, ortodoxa romana, ***está a chegar*** ao extremo sul do actual território português. Ainda não findou a primeira metade do século XIII e o território do Algarve já passou para as mãos dos cristãos do Norte, operação militar em que se distinguem os bélicos frades da Ordem militar de Sant'Iago da Espada.» (*Ex*, 1994/10/08)

(31) «Oiço-os descer as escadas, esforçando-se, ao que parece, por o fazerem o mais silenciosamente possível, como se ***estivessem saindo*** do tribunal.» (*Putos*, p. 147)

'inacusativa', também própria de predicados verbais de um lugar que seleccionam, contrariamente à inergativa, um argumento interno que ocorre com a relação gramatical de 'sujeito', como em (32) e (33);

(32) «Entretanto estabeleceu-se a confusão, pois apesar dos tiros, muita gente não se apercebeu imediatamente do que ***se estava a passar***.» (*P*, 1994/02/06)
(33) «Os corpos deles não são encontrados, mas numa nau que ***está partindo*** para Veneza, por entre os passageiros que se apinham na amurada, dou de relance com o rosto de Sara chorando e acenando-me adeus.» (*CPó*, pp. 402-403)

'copulativa', a que é própria de predicados verbais que seleccionam semanticamente um argumento interno, constituído este por uma oração pequena (cujo núcleo pode ser ou adjectival, ou nominal, ou preposicional, ou adverbial), com a relação gramatical de 'predicativo do sujeito', como em (34) e (35), de núcleo adjectival, e (36), de núcleo nominal);

(34) «– ***Está a ser*** muito irónico… – Apenas incómodo. Quando vou falar às escolas abordo estas coisas. Os jovens ficam a pensar nelas, por vezes ficam assustados.» (*P*, 1994/07/10)
(35) «Numa conferência de imprensa, afirmou: "A partir de agora é igualdade. Nós ***estávamos sendo*** generosos demais. Se eles fizerem concessões de lá, faremos concessões de cá".» (*Ex*, 1993/02/06)
(36) «Causam-me arrepios as revelações sobre arbitrariedades e maus tratos que ***estariam a tornar-se*** prática corrente nos serviços de fronteiras.» (*JN*, 1993/02/21)

'ditransitiva', própria de predicados verbais de três lugares que seleccionam um argumento externo, com a relação gramatical de 'sujeito', e dois internos: um directo, com a relação gramatical de 'objecto directo', e outro preposicionado, com a relação gramatical de 'objecto indirecto', como em (37) e (38);

(37) «Queres converter-te naquilo que ela é, alimentar-te de couves e de carne crua, enquanto durarem, nestes prédios por aqui parece não viver mais ninguém, serão duas a odiar-se com medo de que a comida se acabe, cada talo que apanharem ***estarão a roubá***-lo à boca da outra, […].» (*EC*, p. 241)
(38) «E a mesma impaciência nervosa lhe ***está provocando*** a fileira de cassetes no chão.» (*HD*, p. 134)

'transitiva (de três lugares)', característica de predicados verbais cujo segundo argumento interno, também preposicionado, tem aqui, diferentemente da anterior, a relação gramatical de 'oblíquo' – os outros argumentos, o externo e o primeiro interno, são exactamente iguais, como em (39);

> (39) «Por isso, como notam os autores do estudo a que ***nos temos estado a referir***, os residentes/empregados na zona do Porto e concelhos envolventes (Matosinhos, Maia, Valongo, Gondomar e V. N. de Gaia) são obrigados a deslocações pendulares mais longas.» (*P*, 1996/02/04)

'impessoal', de zero lugares, própria de predicados verbais que não seleccionam quaisquer argumentos, como em (40);

> (40) «Alguns destes cegos não o são apenas dos olhos, também o são do entendimento, nem de outro modo se explicaria o raciocínio tortuoso que os levou a concluir que a desejada comida, ***estando a chover***, não viria.» (*EC*, p. 213)

e, por fim, as configurações sintácticas 'transitiva (de dois lugares)' e 'transitiva predicativa': a primeira caracteriza-se por ser própria de predicados verbais que seleccionam um argumento externo, com a relação gramatical de 'sujeito', e um interno, mas com a relação gramatical de 'objecto indirecto' (portanto, sem argumento interno com a relação gramatical de 'objecto directo'), como em (41) e (42);

> (41) «[…], como se tivesse medo dele, mormente ***estando a assistir*** ao colóquio a mulher da limpeza, que logo iria dizer por aí sabe Deus o quê, […].» (*CID*, p. 10)
> (42) Que é que queria dizer tudo aquilo que lhe ***estava acontecendo***?» (*NG*, p. 181)

a segunda, por sua vez, é própria de predicados verbais, com dois lugares, que seleccionam um argumento externo, com a relação gramatical de 'sujeito', e um interno, que é categorialmente uma oração pequena analisável, por seu turno, em: o 'sujeito' da oração pequena tem a relação gramatical de 'objecto directo' e o núcleo desta mesma oração pequena, a relação gramatical de 'predicativo do objecto directo', como em (43).

(43) «Não se esqueça, senhor primeiro-ministro, de que fora das fronteiras do nosso país se continua a morrer com toda a normalidade, e isso é um bom sinal, Questão de ponto de vista, eminência, talvez lá de fora nos ***estejam a olhar*** como um oásis, um jardim, um novo paraíso, Ou um inferno, se forem inteligentes, […]» (*IM*, pp. 22-23)

Portanto, as construções em análise, maioritárias na configuração transitiva são compatíveis com predicados verbais que se integram em todas as configurações sintácticas próprias do PE actual.

2.2.4. Normalmente, (semi-)auxiliar e auxiliado, com ou sem conectivo preposicional, são contíguos. Acontece, por vezes, que entre ambos se intercala quase sempre um adverbial (às vezes, porém, também outros categoriais) que não quebra, todavia, o seu carácter unitário. Os exemplos (44), (45) e (46), inserção de adverbiais de modo (<de algum modo>) e tempo (<agora> e <já>), (47), de um pronome pessoal de P3 com a relação gramatical de sujeito (<ele>) e (48), de um numeral + expressão de quantificação (<um ou mais deles>), também com a relação gramatical de sujeito, comprovam o que acabo de afirmar.

(44) «Em relação a Moçambique, apesar da missão portuguesa estar mais vocacionada para o apoio às comunicações, os ensinamentos colhidos na experiência angolana ***estão*** de algum modo ***a ser canalizados*** de maneira a evitar […]» (*P*, 1994/01/23)
(45) «Quem sabe que desgraças ***se estarão*** agora ***a passar*** na torreira do deserto, a estas horas… Nem quero pensar!» (*Putos*, p. 21)
(46) «Cada um disse das suas razões, são como estátuas a distância, tão quietos os veríamos, e agora esperam o que o da bicicleta dirá, vai dizer, ***está*** já ***dizendo***.» (*LC*, p. 212)
(47) «***Estaria*** ele ***a inventar*** e aquilo nunca sucedera?» (*AR*, p. 116)
(48) «Ia olhando a um lado e a outro, a ver se havia algum cego acordado, embora ***estar*** um ou mais deles ***vigilando***, ou a camarata toda, não tivesse qualquer importância, desde que não fizesse ruído, […].» (*EC*, p. 152)

2.2.5. As formas compostas constroem-se quase exclusivamente com <*ter* + particípio>. Isto quer dizer que só uma ínfima parte é que se constrói com <*haver* + particípio>, e, aparentemente (desconhecem-se outros motivos), sempre por razões estilísticas, mais precisamente: nunca ocorre na oralidade, só em textos escritos e, de preferência, de natureza literária, como pode ver-se em (49) e (50). Trata-se de uma potencialidade raramente actualizada.

(49) «Agora sim, agora pode-se compreender o porquê da cara de caso com que a mulher da limpeza ***havia estado a olhar***, […].» (*CID*, p. 15)
(50) «António Claro, cuja agudeza de engenho está provado nada ficar a dever à de Tertuliano Máximo Afonso, percebe que os papéis que ambos até agora ***haviam estado desempenhando*** foram trocados, que a contar de agora é ele quem terá de disfarçar-se, e que aquilo que havia começado por parecer uma gratuita e tardia provocação do professor de História, enviar-lhe, como uma bofetada, a barba postiça, tivera afinal uma intenção, nascera de uma presciência, anunciava um sentido.» (*HD*, p. 247)

2.2.6. As formas do 'infinitivo' e 'infinitivo composto' manifestam uma preferência combinatória por auxiliares modais, como pode ver-se em (51), (52) e (53) – os dois primeiros com <poder> e o último com <dever>.

(51) «Mas, uma medida como esta não tem só quem lhe seja favorável e os opositores já advertem que pode ***estar a ser provocado*** um cisma.» (*JN*, 1992/11/12)
(52) «Encontrava-se portanto bem desperto o primeiro cego, e se alguma outra prova fosse necessária, aí estaria a brancura ofuscante dos seus olhos, que provavelmente só o sono escurecia, mas nem disto se podia ter a certeza, uma vez que ninguém podia ***estar*** ao mesmo tempo ***dormindo*** e ***velando***.» (*EC*, p. 306)
(53) «– Não brinques comigo, João! Não estás a ver bem que aquilo que esperam de mim é que consiga fazer em meses o que deveria ***ter estado a ser feito*** há décadas?» (*Eq*, p. 76)

2.3. Combinatória semântico-lexical

2.3.1. Pela natureza do progressivo (focalização de um qualquer intervalo de Tempo do conjunto que caracteriza o 'processo preparatório' de uma situação eventiva), bem como pela do próprio (semi-) auxiliar (<estar>: verbo 'não-télico' e 'durativo' e, também, mas mais genérico, 'não-dinâmico'), é pois evidente que as construções <*estar a* + infinitivo> e <*estar* + gerúndio> admitem (isto é, combinam-se com) todos os tipos accionais de predicados verbais que sejam ao mesmo tempo 'dinâmicos' e 'portadores de alguma duração'. Por conseguinte, dados os seus caracteres 'dinâmico' e 'durativo' e, ainda, os intrinsecamente 'não-delimitado' (uns) e 'delimitado' (outros), os predicados verbais de processo (os primeiros) e processo culminado (os segundos) são as duas tipologias accionais que melhor se combinam com as construções em epígrafe – facto que tanto os exemplos de <*estar a* + infinitivo> quanto os de <*estar* + gerúndio> documentam de forma inequívoca, como se pode ver em (54), (55), (56) e (57), ocorrências com predicados verbais de processo (<trabalhar>, <dormir>, <homenagear memórias>[6], <beberricar>, <olhar>), e (58), (59), (60) e (61), ocorrências com predicados verbais de processo culminado (que aqui perdem, naturalmente, a 'telicidade'), a saber: <preparar um amanhã>, <aproximar-se>, <chorar as lágrimas>[7], <alvorecer>.

(54) «Quem não ***estiver a trabalhar*** ou ***a dormir*** estará, muito provavelmente, na messe.» (*P*, 1995/10/29)
(55) «[…]. Mas o terceiro é que toda aquela agitação fez com que os seus promotores e intérpretes se tivessem esquecido de que ***estavam a homenagear*** memórias e nem sequer o toque de continência de ho-

[6] Porque o argumento interno, <memórias>, com a relação gramatical de OD, se encontra no plural simplesmente (isto é, sem quaisquer determinações), não possui função delimitadora, logo o predicado verbal torna-se de processo.
[7] <Chorar> é, por natureza, um predicado verbal de processo. Aqui, porém, ao ocorrer com o argumento interno determinado, <as lágrimas>, com a relação gramatical de OD, delimitador, transforma-se num predicado verbal de processo culminado.

menagem aos mortos decorreu com a solenidade e compostura que era fundamental que tivesse.» (*P*, 1994/01/23)
(56) «Esperando a partida da camioneta, o Lambaça levou o companheiro para uma taberna e aí ***esteve beberricando***.» (*CD CN*, p. 16)
(57) «Você seria sempre a minha cópia, o meu duplicado, uma imagem permanente de mim mesmo num espelho em que eu não me ***estaria olhando***, algo provavelmente insuportável, […]» (*HD*, p. 218)
(58) «"Tenho a certeza que se as coisas continuam assim, ***estamos a preparar*** um amanhã – um amanhã que é mesmo amanhã, não é o futuro – que vai ser muito perigoso, e onde haverá lutas racistas que se irão acentuando cada vez mais", concluiu.» (*CM*, 1994/02/25)
(59) «[…]. De acordo com a mesma fonte, o anúncio publicita o tratamento de emagrecimento, chamando a atenção para o facto de ***se estar a aproximar*** o Verão e de, […].» (*CP*, 1993/05/21)
(60) «O natural seria que neste exacto momento Tertuliano Máximo Afonso pensasse em uma outra mãe que, se já foi informada da triste novidade, igualmente ***estará chorando*** as lágrimas inconsoláveis da orfandade materna, […]» (*HD*, p. 300)
(61) […]. A esta cidade de Münster, onde o povo da Nova Aliança se multiplica, e onde já o Último Dia ***está alvorecendo***.» (*IND*, p. 46)

Os predicados verbais estativos, muito embora sejam 'durativos' e 'não-télicos', tal como os de processo, opõem-se em todo o caso não só a esta classe accional de predicados verbais como ainda a todas as outras (às de processo culminado, de culminação e pontuais), por serem precisamente 'não-dinâmicos' (estas quatro últimas classes, ao invés, partilham o traço 'dinâmico'), ficando assim aparentemente impossibilitados de darem conta da progressão ou do curso de uma situação. Digo "aparentemente" porque, na realidade, há um subtipo de predicados verbais estativos (os que denotam situações faseáveis[8] (Cunha 1998), ou seja, aquelas em que é possível distinguirem-se diferentes fases – o que quer dizer que se trata já de uma situação eventiva ou, o que vale o mesmo, portadora de uma estrutura temporal

[8] Os que, pelo contrário, denotam situações não-faseáveis (do tipo de <ser alto>, <ser jovem>, <ser Sábado>, etc.) são de todo incompatíveis com as referidas construções, porque é impossível distinguir-se-lhes diferentes fases.

interna) que aceita, por essa razão, combinar-se com as construções de progressivo, como pode ver-se em (62), (63), (64) e (65): <ser (muito) irónico>, <ser (muito) diferente>, <ser generosos>, <parecer (demasiado) cínico>, respectivamente.

(62) «– ***Está a ser*** muito irónico…» (*P*, 1994/07/10)
(63) «[…]. Nós éramos assim uma época de esquerda pensando que não e com a convicção de ***estarmos a ser*** muito diferentes…» (*P*, 1994/01/16)
(64) «[…]: "A partir de agora é igualdade. Nós ***estávamos sendo*** generosos demais. […].» (*Ex*, 1993/02/06)
(65) «[…], Talvez, meu caro, o seu ministro lhe ***esteja parecendo*** demasiado cínico, […]» (*IM*, p. 57)

Por fim, os predicados verbais de culminação e pontuais, por serem na sua essência 'não-durativos', isto é, e respectivamente, de 'escassa duração' (mas 'estado resultante') e de 'realização pontual' (só 'ponto de culminação'), em rigor, não quadram com as construções em epígrafe. Isto, na teoria. Na prática, porém, graças à sua natureza de operadores e também em virtude da Rede Aspectual (Moens 1987) existente entre os vários tipos de predicações, tais combinatórias estão razoavelmente documentadas: o primeiro tipo perde a 'culminação' (e, consequentemente, o 'estado resultante') e o segundo, o 'carácter pontual'. Em todo o caso, o progressivo não deixa de ter aqui, muitas vezes, uma leitura reiterativa/iterativa, como em (66), (67), (68) e (69), ou iminencial, como em (70) e (71).

(66) «Entretanto estabeleceu-se a confusão, pois apesar dos tiros, muita gente não se apercebeu imediatamente do que ***se estava a passar***.» (*P*, 1994/02/06)
(67) «Gritam de alegria ao sentirem o pára-quedas aberto e riem-se dos colegas que ainda ***estão a sair***: parecem bonecos articulados.» (*P*, 1994/02/27)
(68) «[…]. E essas vozes, soltai-me essas vozes, que as ouça, jubilosas, o inimigo, não vá ele pensar que ***estais morrendo*** de inanição.» (*IND*, p. 129)

(69) Que é que queria dizer tudo aquilo que lhe ***estava acontecendo***?»[9] [*NG*, p. 181]
(70) «Meu caro doutor… Adeus, Aninhas, minha rica… O Chico também deve ***estar a chegar***.» (*A*, p. 85)
(71) «[…], mas numa nau que ***está partindo*** para Veneza, […], dou de relance com o rosto de Sara chorando e acenando-me adeus.»[10] (*CPó*, pp. 402-403)

2.3.2. Conforme documentam os exemplos (os aqui apresentados e ainda os disponibilizados em Barroso (2007)), <*estar a* + infinitivo> e <*estar* + gerúndio> combinam-se com um leque de tipos lexicais bastante lato: de 'movimento orientado' (<sair>, <chegar>, <aproximar-se>), de 'movimento não orientado' (<passar>, <andar>), de 'mudança de estado' (<desenvolver>, <morrer>), de 'actividade mental' (<pensar>, <estudar>), de 'actividades físicas não delimitadas' (<beber>, <dormir>, <chorar>), 'designadores de actividades para descrever o sujeito' (<escrever>), de 'execução' (<fazer>, <trabalhar>), de 'negação' (<negar>), de 'percepção' (<ver>, <gostar>), de 'língua' (<falar>, <conversar>), de 'posse' (<ter>), 'existenciais' (<viver>), 'meteorológicos' (<chover>), etc.

2.3.3. Esta propriedade (o facto de <*estar a* + infinitivo> e <*estar* + gerúndio> não exibirem uma preferência combinatória especial no que aos tipos lexicais de predicados verbais diz respeito), juntamente com duas outras (a sua combinação com praticamente todos os tipos accionais de predicados verbais, uma, e os caracteres 'atélico' e 'durativo' do (semi-)auxiliar <estar>, a outra) são índices inequívocos do avançado estádio de gramaticalização alcançado pela construção (isto, para além, obviamente, das propriedades morfo-sintácticas

[9] Com <passar-se>, <acontecer>, predicados verbais pontuais, e <sair>, <morrer>, predicados verbais de culminação, porque o argumento (interno ou externo) com a relação gramatical de sujeito se encontra no plural ou aponta para um plural, resulta, pois, a leitura reiterativa/iterativa.
[10] Com <chegar> e <partir>, predicados verbais de culminação, verifica-se uma leitura iminencial, sobretudo porque o argumento interno, com a relação gramatical de sujeito, se encontra no singular.

de que se falou já, mas só em parte): as incompatibilidades ou restrições de selecção de natureza morfo-sintáctico-semântica são quase inexistentes nas formas verbais progressivas[11].

Dado que, diacronicamente (Squartini, 1998: 17 e 285), as perífrases progressivas partiram da combinação com predicados verbais de processo, passando para os de processo culminado, chegando ainda aos de culminação e pontuais, julgo não se andar longe da verdade se se considerar este fenómeno como uma espécie de força centrífuga que foi/vai alastrando a todos os compartimentos da língua, construindo e completando-se desta maneira o seu processo de gramaticalização.

2.4. Variação nas construções de progressivo

Relativamente a estas construções, verifica-se, quer pelas fontes dos exemplos quer também pela própria experiência enquanto falante/ ouvinte (e, claro, leitor/ escrevente) do Português, que se trata de variantes predominante mas não exclusivamente diatópicas. Muito embora <*estar a* + infinitivo> seja a construção preferida por falantes de PE e <*estar* + gerúndio> a eleita por falantes de PB, há falantes/ escreventes que usam a outra (a menos frequente em cada uma das áreas geográficas em que são falados/ escritos) e, deste modo, tudo me leva a crer, por razões de natureza estilística (um falante/ escrevente considera momentaneamente/ sempre/ excepcionalmente/ especialmente/ etc. uma estrutura mais expressiva do que a outra, portanto variantes opcionais intra-individualmente accionadas, isto é, diafásicas) e/ou sub-regional (por exemplo, em Portugal, os falantes do Sul – sobretudo no Alentejo e Algarve – preferem a segunda construção, ao passo que os do Centro e Norte, a primeira, por conseguinte variantes opcionais inter-individualmente espoletadas). O fenómeno linguístico aqui implicado é, pois, o que se conhece na literatura da especialidade pelo nome de variação.

---

[11] Para um outro tratamento destas construções, cf. Barroso (1994).

Em síntese: <*estar a* + infinitivo> e <*estar* + gerúndio> são, portanto, formas alternativas que, não sendo condicionadas pelo contexto linguístico em que ocorrem, constituem produtos de uma opção (naturalmente, mais consciente nuns falantes/ escreventes do que noutros) interindividual e/ou intra-individualmente accionada, o que ocasiona as variantes diatópicas e/ou diafásicas, respectivamente[12].

3. Resultados

As construções de progressivo, <*estar a* + infinitivo> e <*estar* + gerúndio>, caracterizam-se,
sintáctico-semanticamente,

(i) por ostentarem, com a excepção natural do 'imperativo', nos demais subparadigmas a estrutura proposicional declarativo/ afirmativa-activa-neutra (ou seja, o tipo proposicional declarativo combinado concomitantemente com as formas proposicionais afirmativa, activa e neutra), o que quer dizer que a sua presença é esmagadora: trata-se, também por isso, da estrutura proposicional prototípica;

(ii) por serem compatíveis com todos os tipos de sujeito, com predominância clara do tipo 'animado e humano', que é transversal (em todos os subparadigmas), imediatamente seguido do tipo 'inanimado', também transversal (mas não em <*estar* + gerúndio>);

(iii) por co-ocorrerem com predicados verbais que se integram em todas as configurações sintácticas disponíveis no Português, com predomínio nítido da transitiva/2 lugares/2 args.: ext./S + int./OD, seguindo-se-lhe, pelo número decrescente de ocorrências, as inergativa/1 lugar/1 arg.: ext./S, transitiva/2 lugares/2 args.: ext./S + int./O, inacusativa/1 lugar/1 arg.: int./S, copulativa/1 arg.: int./PdS, ditransitiva/3 lugares/3 args.: 1 arg. ext./S + 2 args. ints./OD + OI, transitiva/3 lugares/3 args.: 1 arg. ext./S + 2 args. ints./OD + O, impessoal/0

[12] Para se poder confirmar o que se está a afirmar, cf. os dados disponibilizados em Barroso (2007: 160-171 e 187-193).

lugares/0 args., transitiva/2 lugares/2 args.: ext./S + int./OI e transitiva predicativa/2 lugares/2 args.: ext./S + int./PdOD;

(iv) por admitirem a inserção de categoriais vários (predominantemente de um adverbial) entre os seus elementos constituintes ((semi-)auxiliar e auxiliado)

e, *semântico-lexicalmente*,

(v) por se combinarem especialmente bem, dados os seus caracteres 'dinâmico' e 'durativo', com predicados verbais de processo e processo culminado. A sua combinabilidade com predicados verbais estativos só é possível se denotarem situações faseáveis (se não, não); com os de culminação e pontuais, ocorre uma leitura 'reiterativa'/'iterativa' (umas vezes) e 'iminencial' (outras vezes);

(vi) por não seleccionarem um tipo lexical de predicados verbais em especial (o leque de possibilidades combinatórias de natureza lexical está bem aberto);

(vii) por, propriedade das propriedades, transformarem 'estados faseáveis' e 'eventos' em 'estados progressivos'.

(viii) Por fim, por <*estar a* + infinitivo> e <*estar* + gerúndio> serem formas alternativas, não linguisticamente condicionadas, de expressão do progressivo, isto é: trata-se de produtos de escolhas accionadas inter-individualmente (variantes diatópicas) e/ou intra-individualmente (variantes diafásicas).

Bibliografia

BARROSO, Henrique, (2007), *Para uma gramática do aspecto no verbo português*, Braga, Universidade do Minho [http://hdl.handle.net/1822/7987].

BARROSO, Henrique, (1994), *O aspecto verbal perifrástico em português contemporâneo: visão funcional/ sincrónica*, Porto, Porto Editora.

BOSQUE, Ignacio, DEMONTE, Violeta (eds.), (1999), *Gramática descriptiva de la lengua española* (3 vols), Madrid, Editorial Espasa Calpe, S. A. [Real Academia Española – Colección Nebrija y Bello].

BRIANTI, Giovanna, (1992), *Périphrases aspectuelles de l'italien: le cas de* andare*,* venire *et* stare *et gérondif*, Frankfurt am Main/ Berlin/

Bern/ New York/ Paris/ Wien, Peter Lang [Publications Universitaires Européennes: Série 9, Langue et littérature; vol. 22].

CUNHA, Luís Filipe A. S. Leite da, (1998), *As construções com progressivo no Português: uma abordagem semântica*, Porto, Universidade do Porto [Tese de Mestrado inédita].

DE MIGUEL, Elena, (1999), "El aspecto léxico", em: Bosque, Ignacio, Demonte, Violeta (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, S. A., vol. 2, cap. 46, pp. 2977-3060.

DUARTE, Inês, BRITO, Ana Maria, (2003), "Estrutura argumental e papéis temáticos", "Tipos de situações e tipologia aspectual dos verbos" e "Natureza aspectual do verbo e respectiva estrutura argumental", em: Mateus, M.ª Helena Mira *et al.*(eds.), *Gramática da língua portuguesa*, 5.ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, SA, pp. 183-197.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Luis (dir.), (2006), *Diccionario de perífrasis verbales*, Madrid, Editorial Gredos.

MATEUS, M.ª Helena Mira, BRITO, Ana M.ª, DUARTE, Inês, FARIA, I. Hub e Frota, Sónia, MATOS, Gabriela, OLIVEIRA, Fátima, VIGÁRIO, Marina, VILLALVA, Alina, (2003), *Gramática da língua portuguesa*, 5.ª ed. Lisboa, Editorial Caminho, SA.

MOENS, Marc, (1987), *Tense, Aspect and Temporal Reference*, Edinburgh, University of Edinburgh.

OLIVEIRA, Fátima, (2003), "Tempo e aspecto", em: Mateus, M.ª Helena Mira *et al.*(eds.), *Gramática da língua portuguesa*, 5.ª ed. Lisboa, Editorial Caminho, SA, pp. 127-178.

SQUARTINI, Mário, (1998), *Verbal Periphrases in Romance: Aspect, Actionality, and Grammaticalization*, Berlin/ New York, Mouton de Gruyter [Empirical approaches to language typology, 21].

VENDLER, Zeno, (1967), *Linguistics in Philosophy*, New York, Cornell University Press.

Fontes dos exemplos

Textos literários

BESSA-LUÍS, Agustina, (2002), *A Alma dos Ricos*, Lisboa, Guimarães Editores.

CAMPOS, Fernando, ([11]1999), *A Casa do Pó*, Lisboa, Difel [[1]1986].

CASTILHO, Paulo, (1993), *Sinais Exteriores*, Lisboa, Contexto.
CASTRO, Ferreira de, ([13]1990), *Terra Fria*, Lisboa, Guimarães Editores, Lda [[1]1934].
FERREIRA, Vergílio, ([18]1990), *Aparição*, Lisboa, Bertrand Editora, Lda [[1]1959].
NEGREIROS, Almada, ([2]1992), *Nome de Guerra*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda [[1]1938].
SARAMAGO, José, (2005), *As Intermitências da Morte*, Lisboa, Editorial Caminho, SA.
SARAMAGO, José, (2004), *Ensaio sobre a Lucidez*, Lisboa, Editorial Caminho, SA.
SARAMAGO, José, (2002), *O Homem Duplicado*, Lisboa, Editorial Caminho, SA.
SARAMAGO, José, (2000), *A Caverna*, Lisboa, Editorial Caminho, SA.
SARAMAGO, José, ([12]1998), *Levantado do Chão*, Lisboa, Editorial Caminho, SA [[1]1980].
SARAMAGO, José, (1997), *O Conto da Ilha Desconhecida*, Lisboa, Assírio & Alvim.
SARAMAGO, José, (1995), *Ensaio sobre a Cegueira*, Lisboa, Editorial Caminho, SA.
SARAMAGO, José, (1993), *In Nomine Dei*, Lisboa, Editorial Caminho, SA.
TAVARES, Miguel Sousa, ([14]2004), *Equador*, Lisboa, Oficina do Livro [[1]2003].
TIAGO, Manuel, ([5]1996), *Cinco Dias, Cinco Noites*, Lisboa, Editorial «Avante!», SA [[1]1994].
TOJAL, Altino do, (1989), *Os Putos* (edição comemorativa do 25.º aniversário: 1964-1989), Odivelas, Europress [[1]1964].

Imprensa escrita

Correio do Minho (diário), Braga.
Expresso (semanário), Lisboa.
Jornal de Notícias (diário), Porto.
O Comércio do Porto (diário), Porto.
O Independente (semanário), Lisboa.
Público (diário), edição Porto.
Visão (revista semanal), Lisboa.

Abreviações utilizadas (das fontes dos exemplos):

A	–	*Aparição*, Vergílio Ferreira
AR	–	*A Alma dos Ricos*, Agustina Bessa-Luís
C	–	*A Caverna*, José Saramago
CD CN	–	*Cinco Dias, Cinco Noites*, Manuel Tiago
CID	–	*O Conto da Ilha Desconhecida*, José Saramago
CM	–	*Correio do Minho* (diário), Braga
CP	–	*O Comércio do Porto* (diário), Porto
Cpó	–	*A Casa do Pó*, Fernando Campos
EC	–	*Ensaio sobre a Cegueira*, José Saramago
EL	–	*Ensaio sobre a Lucidez*, José Saramago
Eq	–	*Equador*, Miguel Sousa Tavares
Ex	–	*Expresso* (semanário), Lisboa
HD	–	*O Homem Duplicado*, José Saramago
I	–	*O Independente* (semanário), Lisboa
IM	–	*As Intermitências da Morte*, José Saramago
IND	–	*In Nomine Dei*, José Saramago
LC	–	*Levantado do Chão*, José Saramago
JN	–	*Jornal de Notícias* (diário), Porto
NG	–	*Nome de Guerra*, Almada Negreiros
P	–	*Público* (diário), edição Porto
Putos	–	*Os Putos*, Altino do Tojal
SE	–	*Sinais Exteriores*, Paulo Castilho
TF	–	*Terra Fria*, Ferreira de Castro
V	–	*Visão* (revista semanal), Lisboa

Natalia Czopek
Uniwersytet Jagielloński

Algumas observações sobre o futuro do conjuntivo português e *futuro de subjuntivo* espanhol

Resumo:
O artigo apresenta os possíveis empregos do futuro do *subjuntivo* e do futuro do conjuntivo nas línguas espanhola e portuguesa. Os usos do futuro do *subjuntivo* observam-se do ponto de vista diacrónico e sincrónico, realçando as mudanças introduzidas no sistema modal espanhol ao longo dos séculos. Analogicamente, enumeram-se os empregos do futuro do conjuntivo na língua portuguesa. As observações finais incluem uma descrição abreviada dos traços modais, temporais e aspectuais das formas do *subjuntivo* e do conjuntivo salientados na análise proposta no presente trabalho.
Palavras-chave: futuro do *subjuntivo,* futuro do conjuntivo, modo, modalidade.

Abstract:
Some observations on the Portuguese *futuro do conjuntivo* and the Spanish *futuro de subjuntivo*
This article compares the usage of future forms of Spanish and Portuguese subjunctive mood. The usage of the future forms of Spanish subjunctive is analysed via diachronic and synchronic perspectives, which highlight the changes introduced in the Spanish modal system throughout the ages.

The second part describes the usage of the future forms of the subjunctive mood in Portuguese. The conclusions comprise a short description of the modal, temporal and aspectual features of the Spanish and Portuguese subjunctive pointed out in the analysis proposed in the article.

Keywords: *futuro do subjuntivo, futuro do conjuntivo*, mood, subjunctive mood, modality.

No presente trabalho, preocupa-nos revelar alguns pormenores da evolução e preservação das formas do futuro do conjuntivo que é um dos elementos distintivos entre os sistemas modais espanhol e português. A génese das suas formas cria uma certa confusão, pois no século XIX os linguistas formaram a hipótese de elas serem resultado da fusão do futuro perfeito do indicativo latino com o pretérito perfeito do conjuntivo, com o predomínio do primeiro. Esta fusão teve lugar supostamente devido a frequentes confusões no uso das formas dos dois "tempos". Por conseguinte, alguns linguistas põem em dúvida a sua aderência ao modo conjuntivo[1] ou, pelo menos, salientam a prevalência do futuro perfeito do indicativo na criação das suas formas[2].

---

[1] Cf. Schäfer (1995). A autora defende que o denominado "futuro do conjuntivo" não pode ser considerado como um tempo do conjuntivo e que esta designação é resultado da classificação errónea na tradição gramatical de Donato. Além disso, salienta a sua superfluidade no sistema modal tanto do espanhol como do português. Finalmente, chega à conclusão que nem a classificação como um dos tempos do conjuntivo, nem como variante proposicional do futuro do indicativo podem explicar todas as particularidades das ditas formas para as quais a autora propõe a classificação como um modo especial, um verdadeiro "condicional". Cf. também Martins Ferreira (1984: 372-373): *Mas nem sempre é o chamado futuro do Conjuntivo de facto uma forma de Conjuntivo, mas um futuro do Indicativo que sucede ao* futurum exactum *latino nas línguas da Península Ibérica, e em que transparece ainda por vezes a significação da acção pontual, perfectiva, que, por antecipação, se vê acontecer ou ter acontecido no futuro, deste futuro latino*.

[2] Cf. Williams (1938: 208): *É óbvio que o futuro perfeito do indicativo fôsse predominante na fusão, já que o perfeito do subjuntivo era muito menos co-*

A definição exacta dos seus traços modais e temporais também pode criar problemas. O que se realça, na maioria dos casos, é o carácter não-referencial e mais definido das formas do futuro do conjuntivo quando comparadas com as do presente do mesmo modo, bem como um valor mais futuro do que o do presente do indicativo que parte de uma pressuposição. Além disso, o presente do conjuntivo implica uma visão do futuro orientada para objectivos e optativa, enquanto o futuro do conjuntivo designa acções de possibilidade aberta ou contingentes (Williams 1938: 237-239)[3].

Comparando as duas línguas, notamos que na língua portuguesa o futuro do conjuntivo se emprega com frequência enquanto na língua espanhola o uso do futuro do *subjuntivo* é muito restrito. A situação era completamente distinta no espanhol antigo. Este "tempo" verbal começou a fazer parte do sistema espanhol no século XII e utilizava-se muito na época medieval. A primeira pessoa com o *–o* final etimológico foi usada até ao século XVI: as formas como *fallaro*, *tomaro*, *pudiero*, *sopiero,* etc. podem ser encontradas na literatura castelhana daquela época[4]. Nota-se, ao mesmo tempo, uma preferência pelo emprego deste "tempo" nas orações condicionais, modais, temporais, relativas ou concessivas: *Quien tal vieja toviere guárdela commo al alma* (Garcia de Diego, 1970: 312); *El mundo está perdido si le Dios non acorrier*[5]; *Salga lo que saliere.* Além disso, G. Luquet

mum do que o futuro perfeito do indicativo em condições futuras e já que o tipo de oração hipotética formado pelo futuro do subjuntivo […] é mais "vívido".

[3] Neste ponto, preocupa-nos revelar as diferenças observadas entre as duas formas do mesmo modo por Quinteira Pires (1998: 110). Estas diferenças são de natureza temporal e referencial, sendo o futuro do conjuntivo referente a um momento posterior impreciso e o presente do conjuntivo a um momento de ocorrência vago, já que pode exprimir acções ocorrentes no momento da enunciação ou em qualquer momento posterior a este. Modalmente, os dois "tempos" exprimem a ideia de não-afirmação, mas o sentido do futuro do conjuntivo é mais perto do real.

[4] *Cantar de Mio Cid* citado por García de Diego (1970: 312).

[5] Os seguintes exemplos provêm das obras do Alfonso XI e de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* citados por Menéndez Pidal (1973: 376).

(2004) põe em realce a falta de emprego das ditas formas em orações independentes, principais e subordinadas introduzidas pelo nexo *antes que*. Também, segundo os resultados das suas investigações, o futuro do *subjuntivo* aparecia apenas nas orações adjectivas substantivadas e não substantivadas, adverbiais, substantivas, temporais, locativas, concessivas e comparativas, por exemplo: *Fuy de la tierra donde non vieres rey justiciero, e río corriente, e físico sabidor, que ésta ayna perecerá*[6]; *Si fuere rei de terra, el oro quera; si fuere omne mortal, la mira tomara*, etc. Outra característica observada pelo mesmo autor é a representação das acções acabadas posteriores ao momento de enunciação por meio do futuro do *subjuntivo*, pois o presente deste modo não pressupõe este valor perfectivo[7].

Como já foi dito, os usos acima enumerados já não se encontram na língua espanhola moderna. Assim, por exemplo, a mudança das competências do futuro do *subjuntivo* teve lugar no caso das orações condicionais que fazem referência ao futuro e empregam a partícula *si* na sua prótase. Estas orações, hoje em dia, não admitem o emprego nem do futuro do *subjuntivo*, nem de qualquer tempo verbal deste modo, o que antigamente era possível, como no exemplo *Avíseme si fuere necesario* (Porto Dapena, 1991: 46)[8].

Entre várias abordagens do tema do futuro do *subjuntivo* na língua espanhola, encontrámos a de A. Bello que acentua as caracterísi-

---

[6] Os exemplos provêm das doras *El libro de los doze sabios* e *Auto de los Reyes Magos* citadas por Luquet (2004: 111-113).

[7] Luquet apud Bosque, Demonte (1999: 367): *En español medieval y hasta que cae en desuso a mediados del siglo XVI,* amare*, al igual que* ame*, supone una localización del acontecimiento posterior al momento de la enunciación. Pero se opone a* ame *en que supone una «decadencia perfectiva» […], esto es, presenta el acontecimiento como ya acabado con respecto a los del discurso que le sirven de referencia, mientras que* ame *no supone ese acabamiento*.

[8] R. Eberenz (1990: 390), ao referir-se ao emprego do futuro do conjuntivo nas orações condicionais, afirma o seguinte*: La oración del tipo «si lloviere, no saldré» se sitúa, por lo tanto, entre la llamada hipótesis 'real' «si llueve, no saldré» y la 'irreal' «si lloviera, no saldría», constituyendo un grado intermedio, posteriormente perdido, en la escala de hipoteticidad*.

cas especiais do futuro do *subjuntivo* simples (*comprare*) e composto (*hubiere comprado*) ao criar um modo separado – *subjuntivo* hipotético – constituído por estas formas[9]. Como se disse anteriormente, na altura em que era costume utilizar o futuro do *subjuntivo*, o seu significado não era igual ao do presente do mesmo modo. Daí foi criada a definição de A. Bello (apud Bosque, 1990: 46): *El hipotético puede caracterizarse frente al subjuntivo […] por el rasgo hipótesis o, quizá, eventualidad o contingencia: expresa siempre una acción cuya realización efectiva no nos inclinamos a afirmar ni negar*. O primeiro ficou incluído por M. Molho (1975: 343) no conjunto dos tempos ascendentes deste modo e designado pelo mesmo autor de *modo longo*, isto é, de maior poder expansivo em direcção ao futuro indeterminado e infinito. No entanto, tendo em consideração a presente substituição do hipotético pelo presente do *subjuntivo*, não seria falso afirmar que os dois são "modos" complementares, embora às vezes esta substituição exija certas mudanças no enunciado.

Actualmente na língua espanhola o futuro do *subjuntivo* foi quase completamente substituído pelas formas do presente do *subjuntivo* ao qual se adicionou o valor de posterioridade[10] e, em alguns casos,

---

[9] Bello apud Bosque (1990: 44): *[…] el hipotético, hoy prácticamente desaparecido de la lengua estándar, vendría a ser, pese a su inclusión tradicional dentro del subjuntivo, un verdadero modo independiente y primario, puesto que las formas que lo componen jamás se oponen a las demás de subjuntivo desde una perspectiva temporal ni aspectual, sino exclusivamente modal*.

[10] Como realça R. Eberenz (1990: 386-406) a procura dos exemplos de uso do futuro do *subjuntivo* não é fácil porque é um tempo verbal característico dos textos «comentativos» e encontra-se, sobretudo, em documentos linguísticos orientados para o momento de fala, como obras de teatro, cartas, diálogos que fazem parte da narração, ensaios, etc. No entanto, existe um problema estilístico, nomeadamente o estilo das obras mencionadas é diferente do estilo coloquial e, por conseguinte, não reflecte todas as mudanças em voga, ou seja, é-nos impossível investigar o verdadeiro estatuto do futuro do *subjuntivo* na língua falada. Uma prova de que o seu estatuto era diferente pode ser o emprego deste modo nas picarescas onde, muitas vezes, é utilizado por aristocratas e não por protagonistas procedentes do povo. Pressupõe-se até que o seu emprego era uma característica do estilo intencionalmente arcaísta ou, nas épocas posteriores,

pelas formas do imperfeito, pretérito perfeito ou pretérito mais-que-perfeito do mesmo modo[11]. Os processos do seu desaparecimento e das mudanças nos empregos dos modos descendentes que, em certos contextos, adquirem funções do futuro, foram descritos já em 1867 por R. J. Cuervo[12]. As formas do futuro do *subjuntivo* utilizam-se apenas em certas expressões, no âmbito das fórmulas jurídicas, provérbios, frases feitas, etc., nas obras de estilo arcaísta, solene, como a linguagem religiosa, judicial e burocrática e em algumas construções reduplicativas da língua falada (por exemplo: *Sea como fuere, Venga quien viniere*) (Borrego *et al*., 1985: 13). Observem-se alguns exemplos deste uso:

irónico e artificial. O mesmo autor põe em realce a distinta situação do futuro do *subjuntivo* no espanhol de América e das Ilhas Canárias.

[11] Cf. Silva Corvalán apud Bosque (1990: 364): *[...] en muy variadas lenguas, se propende a emplear las formas de pasado para expresar menos aserción en entornos de no-pasado*.

[12] R. J. Cuervo citado por Molho (1975: 351): *Puede decirse que en España va a toda prisa desvaneciéndose la noción de las diferencias tradicionales que distinguem las inflexiones subjuntivas en –se, -re, -ra…La forma en –re va haciéndose menos común, arrinconada por las otras…*Assim, a forma em *–ra* está cada vez mais virtual e começa a entrar na área do emprego da forma em *–se*, aproximando-se, deste modo, ao futuro. O resultado deste processo é a simplificação progressiva do sistema modal espanhol que afecta também os modos ascendentes, nomeadamente o futuro do *subjuntivo* em vias de extinção e o presente do *subjuntivo* que adquire as suas funções. Cf. também Sastre (2004: 39): *Así que esta forma, que vio limitadas sus posibilidades de aparición como ninguna otra y que a lo largo de su historia alternó con otras en los mismos contextos, reunía todos los requisitos para que dichas formas se repartieran los contextos, hasta el punto de que algunos lingüistas no cuentan con ella al formular el paradigma del modo sunbjuntivo español*. B.C. Bergareche, no seu artigo "El futuro de subjuntivo en español" (1990: 421-425), trata o futuro do *subjuntivo* espanhol como *un elemento de escaso valor funcional e incluso incómodo y conflictivo* e enumera três grupos de factores que contribuiram para sua eliminação: factores fonéticos (confusões entre três formas do *subjuntivo* cujos valores eram muito próximos), factores semânticos (desaparecimento das diferenças semânticas futuro do *subjuntivo* / futuro e presente do indicativo e presente do *subjuntivo*), e factores morfossintácticos (a escassa utilidade e importância das oposições morfossintácticas).

1. *[…] cuando preparaba una empresa nueva, sabía crear previamente el adecuado estado de opinión para que, una vez que se hacía pública y sea como fuere, todos dijesen que el rey sólo cumplía con su obligación* (*MH* 5: 28).
2. *Sea como fuere, con la llegada de color los artistas plásticos se dieron cuenta de que la fotografía permitía ver cosas que el ojo humano no percibía* (*MI* 290: 99).
3. *Sea cual fuere la incidencia real de la violencia en la vida cotidiana de la frontera, lo que está claro es que no obedeció a una causa única sino que fue producto de un conjunto de factores que actuaron simultáneamente* (*MH* 6: 39).

Em todos os casos deparamos com construções reduplicativas nas quais é actualmente mais possível encontrar as formas do futuro do *subjuntivo*. No entanto, mesmo nas construções deste tipo o seu uso pode ser problemático, o que mostram os segunites exemplos completados por falantes nativos nos questionários preparados para este fim:

4. *La creación del World Wide Web […] en 1990 posibilitó el intercambio de información, sea cual fuere / fuera su sistema operativo* (Q1), (Q2).
5. *Sea como fuese / sea, con la llegada de color los artistas plásticos se dieron cuenta de que la fotografía permitía ver cosas que el ojo humano no percibía* (Q1), (Q3).

Notamos, então, que os questionados nem sempre empregam o imperfeito do *subjuntivo* nas frases que se referem ao passado – exemplo (4) – o que provoca um certo caos temporal e é considerado uma incorrecção linguística. Também é frequente juntarem o presente do *subjuntivo* com o imperfeito do *subjuntivo* numa construção reduplicativa (5), o que às vezes resulta no aparecimento de conjuntos estranhos como *sea como fuese*.

Como já foi assinalado, antigamente nas construções condicionais reais espanholas empregava-se o futuro do *subjuntivo*. Encontrámos um exemplo do futuro do *subjuntivo* na prótase duma oração condicional. O texto, no entanto, faz referência a acontecimentos históricos e inclui citações em espanhol antigo, o que explica o uso deste modo no exemplo (6):

6. *Poco antes de morir, en la cama y aquejado de terribles dolores, escribía a los reyes: "Si me faltaren las fuerzas y las fatigas me rindieren, non desfallecerá en mi ánima la voluntad*" (*G* 233: 91).

O futuro do *subjuntivo* nas orações condicionais reais foi substituído pelo presente do indicativo. A razão desta mudança pode ter sido a maior proximidade do modo indicativo e das suas formas de presente às acções habituais, reais, prováveis, etc. Assim, o locutor, ao empregar o indicativo, assinala que é muito provável que a condição apresentada na prótase se realize, pois esta situa-se no presente ou no futuro em relação ao momento da enunciação e não é interpretada pelo falante como irrealizável (cf. Silva Corvalán apud Bosque, 1990: 363)[13].

A situação do futuro do conjuntivo na língua portuguesa é completamente diferente, pois as suas formas utilizam-se com bastante frequência. O futuro do conjuntivo simples marca uma eventualidade no futuro aparecendo nos seguintes contextos:

- em orações temporais para expressar uma acção no futuro, formando conjuntos com determinadas conjunções ou locuções como *assim que*, *enquanto*, *sempre que*, *quando, como*, *conforme*, etc.: *Assim que* / *Quando chegares, avisa-me* (FN), *Fazemos como quiseres* (FN), *Trata do problema conforme achares melhor* (FN), *Enquanto estiveres doente, não deves sair* (FN), *Tenciono visitá-la sempre que puder* (FN);
- em orações relativas sem ou com antecedentes expressos para exprimir uma situação eventual no futuro, formando conjuntos com pronomes relativos *quem*, *onde* ou *que*. O emprego do fu-

[13] A autora defende a existência de uma tendência pragmático-semântica, designada como o princípio da distância, que propiciou as mudanças no sistema verbal espanhol, nomeadamente a passagem das formas do presente do *subjuntivo* a designar acções futuras: *[...] si en una lengua existen formas que comparten una misma esfera sintáctico-semántica, las que se refieren a un significado que supone mayor alojamiento del hablante (las que aluden a objetos o acontecimientos más alejados subjetiva u objetivamente del hablante), ésas tienden a desaparecer y a ser reemplazadas por las más próximas*.

turo do conjuntivo explica-se aqui pelo princípio de "condição a cumprir no futuro", como em *Quem chegar atrasado, não poderá entrar* (FN), *Seja como for* (FN)[14]. Notam-se também certas diferenças nos valores introduzidos pelas formas do presente e do futuro do conjuntivo nas orações relativas restritivas: *A Ana quer casar com um homem que tenha uma casa grande* (FN) / *A Ana quer casar com o homem que tiver uma casa grande* (FN). A relação estabelecida na primeira frase é não-referencial e indefinida, enquanto na outra frase é não-referencial e genérica[15]. Substituindo o conjuntivo pelas formas do indicativo recebemos relações referencial / indefinido e referencial / definido, respectivamente: *A Ana quer casar com um homem que tem uma casa grande* (FN) / *A Ana quer casar com o homem que tem uma casa grande* (FN).

- em orações concessivas com repetição do verbo para expressar uma concessão absoluta: *Seja quem for, não abras a porta!* (FN), *Venham quando vierem, estarei à vossa espera* (FN);
- em orações condicionais reais, formando um conjunto com a partícula condicional *se*: *Se estiveres em casa nas férias de Natal, telefona-me* (FN)[16].

O futuro do conjuntivo composto, por sua vez, indica um facto futuro terminado em relação a outro facto futuro, dentro do sentido geral do modo conjuntivo: *Quando tiveres acabado, podes ir para casa* (FN) (cf. Cunha, Cintra, 2000: 473).

---

[14] A interpretação condicional seria *Se alguém chegar atrasado, não poderá entrar* e *Se for assim, que seja*, respectivamente.

[15] Para B. Comrie e H. Holmback citados por B. Schäfer (1995: 238-239) o futuro do conjuntivo é, neste contexto, mais definido do que o presente do conjuntivo.

[16] Citemos aqui ainda as palavras de F.I. Fonseca (1970) que realça que a conservação do futuro do conjuntivo em português *não deve ser procurada no campo da sintaxe dos valores, mas antes no da sintaxe combinatória, já que, actualmente, a sua principal "função", se assim se pode dizer, é a de substituir o presente nas orações condicionais introduzidas por* se*, em que o uso deste não é permitido pela norma*.

Nota-se aqui uma certa prevalência dos traços modais e aspectuais introduzidos por estas formas. Daí resultam teorias de acordo com as quais a distinção dos "tempos" do conjuntivo não é adequada, pois os seus limites temporais não são tão facilmente distinguíveis como os dos tempos do indicativo. Assim, as formas do presente do conjuntivo exprimem simultaneidade ou posterioridade e imperfectividade; as do futuro simples posterioridade e imperfectividade e as do futuro composto posterioridade e perfectividade em relação à acção principal[17]. Na maior parte dos empregos não é possível alternar as formas do presente e futuro no mesmo contexto mantendo os mesmos valores. A sua colocação na oração tem carácter sintáctico, pois notam-se certas preferências quanto à formação de conjuntos modais com partículas como, por exemplo, *quando* que em português funciona com as formas do futuro do conjuntivo, enquanto em espanhol com as do presente do *subjuntivo*. Em outros casos, como o caso das orações condicionais, as formas do futuro do conjuntivo alternam com as do imperfeito e pretérito mais-que-perfeito, introduzindo cada uma os próprios valores modais e temporais. Esta relativa independência modal do conjuntivo observa-se também, por exemplo, nas orações temporais com a mesma partícula *quando* onde as suas formas introduzem valores condicionais[18]. Além disso, a maioria das conjunções e locuções acima mencionadas podem formar conjuntos com várias

[17] O modo de interpretar os valores do conjuntivo por meio dos "tempos" é considerado errado sobre tudo a partir de Guillaume. Segundo este autor, o conjuntivo possui uma representação incompleta do tempo. Assim, seria mais adequado falar de "orientações temporais" das formas deste modo e o futuro do conjuntivo seria orientado para uma posterioridade pouco concreta. As localizações temporais das formas do conjuntivo são, então, virtuais e não nítidas como no caso do indicativo (Fonseca, 1970: 175-179). Schäfer (1995: 237) observa, no entanto, que o futuro do conjuntivo pode significar uma acção não realmente posterior, que é representada em outras línguas por formas do presente em contextos como *Se quiseres, vamos à praia* /*Si quieres, vamos a la playa* (FN). Aqui, os motivos do seu emprego são puramente sintácticos.

[18] Cf. *Quando eu sair, levo o casaco* / *Quando en saio, levo o casaco* / *Quando eu saía, levava o casaco* (FN).

formas do indicativo, o que obviamente muda a interpretação modal. Assim, podemos concluir que o modo conjuntivo não é apenas um modo subordinado dependente de outros elementos da frase. As suas formas introduzem as próprias marcas características, o que confirma uma certa independência semântica.

Para terminar, acrescentemos ainda que na língua portuguesa o conjuntivo está inseparavelmente relacionado com o infinitivo pessoal, podendo ser substituído por este em vários contextos. Alguns linguistas, como W. Meyer-Lübke ou J. Leite de Vasconcelos (cf. Williams, 1938: 22), afirmam que as desinências pessoais do infinitivo pessoal se criaram como efeito das possíveis confusões com as formas do futuro do conjuntivo de muitos verbos. Todavia, não vamos investigar o tema do infinitivo pessoal mais pormenorizadamente, pois a sua evolução não é tão relevante para a nossa área de investigação.

Resumindo, o emprego das formas do futuro do *subjuntivo* no espanhol moderno é considerado antiquado mas aparece em algumas expressões fixas como *sea lo que fuere, venga quien viniere*. O presente do *subjuntivo* adoptou os seus valores e usa-se para designar acções futuras. No português, os futuros simples e composto do conjuntivo utilizam-se frequentemente. O futuro do conjuntivo português tem muitos valores modais que, na maioria dos casos, podem ser expressos também pelo presente. Neste caso, o critério de análise mais adequado é o sintáctico. As diferenças possíveis são, efectivamente, de natureza sintáctica e não modal. Além disso, o futuro do conjuntivo aparece nas orações relativas portuguesas no caso dos antecedentes com artigo definido, enquanto no presente com artigo indefinido. No espanhol, o presente do *subjuntivo* usa-se independentemente do artigo.

Bibliografia

BERGARECHE, Bruno Camus, (1990), "El futuro de subjuntivo en español", em: Bosque Ignacio (ed.), *Indicativo y subjuntivo*, Madrid, Taurus Universitaria, pp. 410-427.

BORREGO, Julio, ASENCIO José G., PRIETO Emilio, (1985), *El subjuntivo, valores y usos*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, S. A.

BOSQUE, Ignacio (ed.), (1990), *Indicativo y subjuntivo*, Madrid, Taurus Universitaria.

BOSQUE, Ignacio, DEMONTE Violeta (eds.), (1999), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa.

CUNHA, Celso, CINTRA Lindley, (2000), *Nova gramática do português contemporâneo*, Lisboa, Edições João Sá da Costa.

EBERENZ, Rolf, (1990), "Sea como fuere: en torno a la historia del futuro de subjuntivo español", em: Bosque Ignacio (ed.), *Indicativo y subjuntivo*, Madrid, Taurus Universitaria, pp. 383-409.

FONSECA, Fernanda Irene, (1970), *Para o estudo dos valores do conjuntivo em português moderno*, Coimbra, FLUC.

GARCIA DE DIEGO, Vicente, (1970), *Gramática histórica española*, Madrid, Editorial Gredos, S.A.

HERCULANO DE CARVALHO, José Gonçalo, SCHMIDT-RADEFELDT, Jürgen (eds.), (1984), *Estudos de linguística portuguesa,* Coimbra, Coimbra Editora.

LUQUET, Gilles, (2004), *La teoría de los modos en la descripción del verbo español*, Madrid, Arco/Libros, S.A.

MARTINS FERREIRA, Paulo, (1984), "Algumas considerações sobre o conjuntivo nas línguas românicas", em: Herculano de Carvalho, José Gonçalo, Schmidt-Radefeldt Jürgen (eds.), *Estudos de linguística portuguesa,* Coimbra, Coimbra Editora, pp. 358-392.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, (1973), *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe S.A.

MOLHO, Mauricio, (1975), *Sistemática del verbo español*, Madrid, Editorial Gredos.

PORTO DAPENA, José Álvaro, (1991), *Del indicativo al subjuntivo*, Madrid, Arco/Libros, S.A.

QUINTEIRA PIRES, Maria da Conceição, (1998), *A consecutio temporum no português contemporâneo*, Coimbra, FLUC.

SASTRE, María Ángeles, (2004), *El subjuntivo en español*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.

SCHÄFER, Barbara, (1995), "O futuro do conjuntivo – um conjuntivo?", em: *Actas do 4° Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Lisboa, Lidel, pp. 425-438.

WILLIAMS, Edwin Bucher, (1938), *From Latin to Portuguese. Historical Phonology and Morphology of the Portuguese Language*, Oxford, Oxford University Press.

Abreviações utilizadas nas citações:

G	–	*Geo*
FN	–	*Falante Nativo*
MI	–	*Muy Interesante*
MH	–	*Muy Historia*
Q	–	pessoa questionada

Przemysław Dębowiak
Uniwersytet Jagielloński

As cores nos nomes de lugares habitados em Portugal

Resumo:
O artigo pretende apresentar uma imagem colorida de Portugal continental, baseada em 62 nomes de lugares habitados em que se encontra referência a uma cor, achados no território português. Os topónimos estudados, recolhidos maioritariamente dos índices de duas fontes cartográficas, são analisados do ponto de vista etimológico-semântico (divisão segundo cor) e formal (classificação em três grupos: nomes de cor simples, derivados de nomes de cor e nomes compostos). As considerações finais contêm conclusões tiradas da análise, acompanhadas de um mapa provisório que ilustra alguns dos fenómenos apontados.
Palavras-chave: toponímia, cores, localidades habitadas, Portugal.

Abstract:
The colours in the names of the inhabited places in Portugal
The paper intends to present a colourful image of continental Portugal, based on 62 inhabited place names found on the Portuguese territory in which exists a reference to any colour. The studied toponymes, collected in their majority from indexes of two cartographic sources, are analysed from etimological-semantic and formal point of view (corresponding, respectively,

to division according to colour and classification in three groups: simple colour names, derivatives from colour names and composed names). The final considerations contain conclusions resulting from the analysis, accompanied by a provisory map illustrating some of indicated phenomena.
Keywords: toponymy, colours, inhabited places, Portugal.

1. Introdução

O objectivo que nos propusemos alcançar neste artigo é apresentar uma imagem colorida de Portugal continental, baseada nos nomes de localidades portuguesas em que encontrámos referência a uma cor[1]. Os topónimos respectivos foram recolhidos maioritariamente dos índices de um atlas rodoviário da Europa e de um mapa da Península Ibérica, tendo sido a lista depois completada a partir de outros estudos consultados durante a análise. A metodologia desta última, aplicada no presente trabalho, não difere muito da que elaborámos no decorrer da composição da nossa tese de mestrado que tratou de um assunto semelhante[2].

Assim, os topónimos estudados regrupam-se em primeiro lugar em função da cor a que aludem. Uma vez classificado, cada nome é situado geograficamente no território português com a indicação, entre parênteses, do concelho ao qual pertence e, caso não tenha significação transparente, é submetido a uma análise etimológico-semântica concisa[3]. Segue depois uma divisão dos topónimos do ponto

[1] Não se incluíram os topónimos em que esta referência é claramente indirecta ou ambígua, tais como p.ex. *São Pedro de Alva*, *Vila Cova de Alva*, *Figueiredo de Alva*, *Santa Comba de Rossas* etc. Do mesmo modo, não se mencionam os nomes a que poderíamos chamar "cromo-topónimos aparentes", cuja ligação etimológica a uma cor, sugerida pela sua forma contemporânea (p.ex. *Amareleja*), não se confirmou.

[2] Todas as fontes a que nos referimos se encontram na Bibliografia.

[3] Permitimo-nos empregar o termo de "análise semântica", embora uma das principais características dos nomes próprios seja a falta de sentido denotativo (cf. Jonasson, 1994: 13): de facto, este existe na maioria dos casos logo

de vista formal, no âmbito da qual delimitámos três grupos: nomes de cor simples, derivados de nomes de cor e nomes compostos. As conclusões vão junto com um mapa provisório que ilustra alguns dos fenómenos apontados.

2. Apresentação por cores

2.1. Verde (27 localidades)

O verde é bastante frequente na toponímia global. Os nomes que aludem a esta cor referem-se maioritariamente à paisagem e às diversas formas do relevo (montanhas, planícies, vales…), adquirindo às vezes o estatuto de nomes de países (*Cabo Verde*), regiões, cidades (pol. *Zielona Góra* 'montanha verde') e aldeias; raros são os hidrónimos que façam referência à cor verde. Porém, foi ela que revelou ser a melhor representada nos nomes de localidades de Portugal.

O adjectivo port. *verde* provém do lat. *vĭrĭde-*, palavra do mesmo sentido que se conservou em todas as línguas românicas: esp., it., rom. *verde*, cat. *verd*, fr. *vert* (DELP: 2158-2159, s.v. *verça*; DEHF: 806-807). Nos topónimos recolhidos não relevámos outros vocábulos que designem esta cor.

- *Castro Verde* (Castro Verde).
- *Cuide de Vila Verde* (Ponte da Barca).
- *Pena Verde* (Aguiar da Beira) onde *Pena* 'rocha alta, penhasco' ← lat. *pĭnna-* 'penha; ameia, pináculo' (Piel, 1947: 168).
- *Vale Verde* (Almeida; Santiago do Cacém).
- *Valverde* (Aguiar da Beira; Alfândega da Fé; Cinfães; Évora; Fundão; Mirandela; Mogadouro; Santarém; Tondela) < *vale verde*.

---

no início do funcionamento de um antropónimo ou topónimo na língua e na consciência dos seus utilizadores, mas extingue-se rapidamente com o tempo. Portanto, consideramos que procurar a etimologia de um nome de pessoa ou de lugar significa descobrir o seu sentido primitivo (denotativo) que motivou a sua criação, ou seja, analisá-lo semanticamente.

- *Verdelha* (Vila Franca de Xira) ‘campo de erva destinado a pastagens’ ← lat. **viridella-* < *vĭrĭde-* (TMP: 126). É pouco provável que este nome tenha a ver com a espécie de pássaro chamada *verdelha* ou *verdelhão*.
- *Verdelha do Ruivo* (Vila Franca de Xira), v. *Verdelha*.
- *Verdelho* (Odemira) ← lat. **viridellu-*, v. *Verdelha*.
- *Verdelhos* (Covilhã), v. *Verdelho*.
- *Vila Verde* (Alijó; Felgueiras; Figueira da Foz; Mirandela; Vila Verde; Vinhais).
- *Vila Verde da Raia* (Chaves).
- *Vila Verde de Ficalho* (Serpa).
- *Vila Verde dos Francos* (Alenquer).

2.2. Branco (18 localidades)

O nome da cor branca aparece muito frequentemente, sob diversas formas, na toponímia em geral. As denominações formadas a partir dos adjectivos que significam ‘branco, claro, luminoso’ designam todos os tipos de lugares e formas da paisagem: mares (*Mar Branco*), lagos, rios (fr. *Eau Blanche* ‘água branca’, alem. *Weissach* ‘id.’), montanhas (*Monte Branco*), colinas, planícies, e além disso países (*Bielorrússia* ‘Rússia Branca’), cidades e pequenas localidades. Logo, os nomes de lugares habitados referentes a esta cor são também bastante numerosos em Portugal continental.

O adjectivo port. *branco* provém, através do lat. medieval *blancu-*, e provavelmente pelo lat. vulgar, do germ. *blank* ‘branco, claro, reluzente’[4] – aliás, outras línguas românicas herdaram a mesma palavra: esp. *blanco*, cat., fr. *blanc*, it. *bianco* (DELP: 400; DEHF: 84). No entanto, nos topónimos recolhidos aparece também um outro vocábulo que designa a cor em questão e que vem do lat. *albu-* ‘branco’. Este adjectivo permaneceu na língua comum apenas em romeno (*alb*), mas

[4] Esta última acepção ainda hoje transparece na expressão *arma branca* (cf. Said Ali, 1975: 24).

– tendo sofrido alterações semânticas – deixou várias pegadas em todas as línguas românicas[5].

- *Água Branca* (Santarém).
- *Agualva* (Sintra) < *água alva*.
- *Alva* (Castro Daire).
- *Arneiro Branco* (Sines).
- *Barca d'Alva* (Figueira de Castelo Rodrigo) onde *barca* seria uma continuação do sintagma pré-romano *ibar-ka* ou *ibar-ko* 'vale' (DTEG: 114, s.v. *Barca*)[6] e *d'alva* significaria simplesmente 'branca'.
- *Branca* (Coruche).
- *Casa Branca* (Montemor-o-Novo; Sousel).
- *Castelo Branco* (Castelo Branco).
- *Castelo de Penalva* (Penalva do Castelo) onde *Penalva* < *pena alva*, cf. *Pena Verde*.
- *Montalvão* (Nisa) < *monte alvão* ← lat. *monte- albanu-* (< *albu-*).
- *Montalvo* (Constância) < *monte alvo*.
- *Monte de Casa Branca* (Alcácer do Sal).
- *Penalva de Alva* (Oliveira do Hospital).
- *Penalva do Castelo* (Penalva do Castelo).
- *Praia da Areia Branca* (Lourinhã).
- *Relva Branca da Fóia* (Monchique).
- *Vila Alva* (Cuba).

2.3. Vermelho (10 localidades)

Pode-se encontrar o vermelho na toponímia, embora não seja tão vulgar como o branco ou o verde, o que se deve talvez à menor ocorrência dessa cor no meio ambiente. Contudo, aparece em hidrónimos

[5] P.ex. port. *alva*, *alvor*, *alvorada*, esp. *alba*, *albor*, it. *alba*, fr. *aube*, todos com o mesmo sentido; port. *alvorar*, *alvorecer*.

[6] Segundo Chaves (1958: 391) *barca* significa aqui simplesmente 'um barco que serve para atravessar um rio em pontos determinados', o que não nos parece uma explicação plausível.

(*Mar Vermelho*), nomes de países (*Eritreia*, cf. gr. *erythros* ‘vermelho’ (Graur, 1972: 31)) e regiões (deserto *Kyzyl Kum* – literalmente ‘areias vermelhas’ em uzbeque) e, provavelmente com maior frequência, em nomes de lugares habitados.

Dos adjectivos portugueses que designam a cor respectiva, nem *vermelho* (← lat. *vermĭcŭlu-* ‘vermezinho’ (por causa da cochonilha da qual se extrai tinta escarlate) < *vermis* ‘verme’, cf. DELP: 2161, s.v. *verme*, DEHF: 805, s.v. *vermeil*) nem *encarnado* (literalmente ‘de cor de carne’) aparecem nos topónimos recolhidos. Ao invés, ocorrem vocábulos comuns a línguas românicas que apresentam várias nuances semânticas: lat. *rŭbĕu-* ‘vermelho, avermelhado’, que se conservou com o mesmo sentido em cat. *roig*, fr. *rouge*, e com sentido deslocado em port. *ruivo* e esp. *rubio* ‘loiro’ (DELP: 1917-1918; DEHF: 677; DE: 803), assim como lat. *rŭssu-* ‘vermelho escuro’, que deu por um lado it. *rosso* e rom. *roşu*, ambos significando ‘vermelho’, e por outro lado – fr. *roux* ‘ruivo’ (DEHF: 678; DELR: 670). Não encontrámos na toponímia portuguesa o lat. *rŭsseu-* ‘vermelho escuro’ (provavelmente uma forma anterior ao *rŭssu-*) que permaneceu na Península Ibérica, divergindo na sua evolução semântica em duas direcções: port. *roxo* e esp. *rojo* ‘vermelho’ (DELP: 1915).

- *Alfambra* (Aljezur) ← ár. *al-ḥamrâ* ‘a (cidade) vermelha’ (Asín Palacios, 1944: 63; Machado, 1991: 37).
- *Alhandra* (Vila Franca de Xira), v. *Alfambra*.
- *Rossão* (Castro Daire), talvez da cor avermelhada do solo (TMP: 164).
- *Rossas* (Arouca; Vieira do Minho), v. *Rossão*.
- *Ruivães* (Vieira do Minho; Vila Nova de Famalicão).
- *Ruivos* (Ponte da Barca).
- *Vila Ruiva* (Cuba; Fornos de Algodres).

2.4. Preto (6 localidades)

O preto é uma cor que aparece com alta frequência na toponímia global, embora em Portugal tenhamos relevado apenas seis nomes de localidades que o mencionam. Ocorre principalmente em hidró-

nimos (*Mar Negro*, fr. *Eau Noire* 'Água Negra', rom. *Neagra Mare*, literalmente 'Negra Grande'), orónimos (pol. *Czarna Góra* 'Monte Negro'), nomes de países e regiões (alem. *Schwarzwald* 'floresta negra'), tal como de cidades e pequenas localidades.

No âmbito dos nomes de lugares habitados em Portugal encontrámos dois adjectivos portugueses: *preto*, que derivaria do lat. **prĕttu-* 'sombrio'[7] (forma popular do lat. clássico *prĕssu-*, particípio passado do verbo *prĕmĕre* → port. *premer*, *premir* (DELP: 1724, s.v. *perto*); cf. esp. *prieto* 'estreito, denso; muito escuro'), e *negro*, que continua o lat. *nĭgru-* (conservado com o mesmo sentido nas outras línguas românicas: esp. *negro*, cat. *negre*, fr. *noir*, it. *nero*, rom. *negru* (DEHF: 508)), se bem que hoje na língua comum esteja limitado a usos figurados, tendo sido substituído por *preto*. Deparámos também com um adjectivo latim cujos traços não guarda nenhum dos idiomas neolatinos: *ater* 'negro'.

- *Andrino* (Leiria) ← lat. **adrina* ← *(pruna-)* **atrina-* 'ameixa preta' < *atra*, feminino de *ater* (TMP: 153). O nome deve-se talvez à presença de árvores de que nasce este fruto[8].
- *Negreiros* (Barcelos), nome que se referiria à cor das terras locais (DTEG: 542-543, s.v. *Negreira*, *Neira de Jusá*).
- *Paço dos Negros* (Almeirim).
- *Pego Negro* (Porto) onde *Pego* 'ponto mais fundo do mar, rio etc.; concavidade profunda cheia de água' ← greco-lat. *pĕlăgu-* 'mar (alto)' (Piel, 1948: 323).
- *Pretos* (Monção).
- *Terras Pretas* (Torres Novas).

2.5. Amarelo (1 localidade)

A cor amarela ocorre muito raramente na toponímia, tão-pouco sendo numerosamente representada nos nomes de lugar portugueses.

---

[7] De onde viria também o advérbio port. *perto*.

[8] É curioso que na região de Trás-os-Montes a palavra *andrina* significa 'ameixa branca' e o adjectivo *andrino* – 'de cor negro-azulada' (TMP: 153).

Aparece sobretudo em denominações de águas (*Mar Amarelo*, *Rio Amarelo*) e localidades (rom. *Galbenu* ‘amarelo’, pol. *Żółtańce* < *żółty* ‘amarelo’).

O adjectivo port. *amarelo*, bem como o seu homólogo esp. *amarillo*, deriva do lat. hispânico *amarĕllu-* ‘amarelado, pálido’ < lat. clássico *amāru-* ‘amargo’ (provavelmente através da associação da palidez das pessoas que padeciam de icterícia, doença causada por um transtorno na secreção da bílis ou humor amargo) (DCECH: 233; DELP: 181-182, s.v. *amargo*), e está representado no topónimo que relevámos neste grupo. Não encontrámos nenhum dos correspondentes dos adjectivos que designam a cor em questão nas outras línguas românicas: cat. *groc* ← lat. *crŏcu-* ‘(cor de) açafrão’ (DE: 472); fr. *jaune*, it. *giallo*, rom. *galben* ← lat. *gălbĭnu-* ‘amarelado-verde’ (DEHF: 405; DELI: 492; DELR: 352).

Amarelhe (Baião), talvez por causa da cor da vegetação local (Piel, 1949: 244; TMP: 122).

3. Classificação formal

3.1. Nomes de cor simples, ou seja adjectivos de cor em função de topónimos (8): *Alfambra*, *Alhandra*, *Alva*, *Branca*, *Pretos*, *Rossas* (2), *Ruivos*.

3.2. Derivados de nomes de cor, ou seja topónimos formados a partir de adjectivos de cor com ajuda de sufixos (11): *Andrino*, *Amarelhe*, *Montalvão*, *Negreiros*, *Rossão*, *Ruivães* (2), *Verdelha*, *Verdelha do Ruivo*, *Verdelho*, *Verdelhos*.

3.3. Nomes compostos, ou seja grupos de tipo substantivo + adjectivo de cor (nalguns casos precedido da preposição *de*), escritos separada ou juntamente (43): *Água Branca*, *Agualva*, *Arneiro Branco*, *Barca d’Alva*, *Casa Branca* (2), *Castelo Branco*, *Castelo de Penalva*, *Castro Verde*, *Cuide de Vila Verde*, *Montalvo*, *Monte de Casa Branca*, *Paço dos Negros*, *Pego Negro*, *Pena Verde*, *Penalva de Alva*, *Penalva do Castelo*, *Praia da Areia Branca*, *Relva Branca da Fóia*, *Terras Pretas*, *Vale Verde* (2), *Valverde* (9), *Vila Alva*, *Vila Ruiva* (2),

Vila Verde (6), *Vila Verde da Raia*, *Vila Verde de Ficalho*, *Vila Verde dos Francos*.

4. Conclusões

Podem-se tirar algumas conclusões dos dados que recolhemos e acabámos de apresentar.

Primeiramente, saltam aos olhos as desproporções entre números de topónimos que representam cada cor. Constata-se que nos nomes de lugares habitados no território português o verde aparece mais frequentemente do que qualquer outra cor (27 por 62 nomes em total), sendo seguido pelo branco (18/62), enquanto que o preto e o amarelo estão presentados apenas de seis e uma denominação, respectivamente. Estas relações revelam-se interessantes à luz do que observámos na lista de cromo-topónimos dos países românicos e romanizados, feita por nós aquando da preparação para a redacção da nossa tese de mestrado, na qual decididamente predominava a cor branca, o segundo lugar pertencendo aproximadamente *ex aequo* ao verde e preto. Por esse motivo, admira a abundância da cor verde e a quase ausência da cor preta na toponímia de Portugal.

Em seguida, observa-se que os nomes analisados se referem maioritariamente ora ao meio ambiente (*Valverde*, *Água Branca*, *Rossão*, *Amarelhe*), ora a construções humanas (*Castro Verde*, *Castelo Branco*, *Alfambra*). Aparentemente, para o homem estes dois fragmentos da realidade sempre constituíram pontos de referência muito mais importantes e estáveis do que p.ex. flora ou fauna. Até hoje se pode verificar se os topónimos que dizem respeito à natureza justamente indicam a proximidade de elementos da paisagem (cursos de água, montes, planícies, vales…) – a resposta será afirmativa em grande quantidade dos casos. Contudo, nem sempre é possível encontrar ou reconhecer os edifícios aos quais se referem certos nomes; eles tornam-se, assim, lembranças do antigo aspecto das localidades que designam.

Além disso, entre os 62 topónimos estudados existem analogias semânticas e formais, como p.ex. *Água Branca – Agualva* ou *Vila*

Verde – Vila Alva – Vila Ruiva (as últimas duas localidades encontrando-se até no território do mesmo concelho). Repetem-se alguns sufixos: *-ão* tem a forma plural *-ães* (*Rossão – Ruivães*), e *-elho* aparece também no feminino e no plural (*Verdelho – Verdelha – Verdelhos*). Estas analogias têm correspondentes igualmente longe das fronteiras de Portugal[9], o que prova que os nossos antepassados, onde quer que vivessem, percebiam o mundo de uma maneira semelhante e se serviam dos mesmos meios para o conceituar e descrever.

Quanto à forma, constata-se que predominam os nomes compostos (43/62) em que a ordem dos elementos é típica para as línguas românicas, ou seja, o adjectivo de cor nunca precede o substantivo.

Um dialectólogo observará que em Portugal, a norte prevalecem os topónimos formados a partir do lat. *albu-*, e a sul os derivados do germânico *blank* (cf. TMP: 23), assim como a cor vermelha está representada na toponímia por termos de origem latina nas regiões setentrionais, e por um vocábulo árabe no sul (v. mapa). Este estado de coisas deve-se, evidentemente, à longa dominação árabe nas terras ibéricas centrais e meridionais, onde os diferentes romances perderam a sua vitalidade e "pureza", sucumbindo a numerosas influências do idioma do povo soberano, o que não aconteceu no norte linguisticamente mais conservador. Pelas mesmas razões, as formas do sufixo *-elho* e do substantivo *arneiro* (que ocorrem no sul) não apresentam o desenvolvimento fonético típico que teve lugar em galego-português, mas provam o intermédio moçárabe[10]. Estes dados, se bem que poucos por causa do número limitado das denominações recolhidas, estão directamente relacionados também com a história da língua.

---

[9] P.ex. port. *Vila Alva* – it. *Biancavilla*; port. *Agualva* – fr. *Aigueblanche*; port. *Vale Verde* – fr. *Vauvert* – rom. *Valea Verde*; port. *Montalvão* – esp. *Montalbán* – it. *Montalbano* – fr. *Montauban*.

[10] Em galego-português o lat. *-ellu-*, depois da simplificação da consoante geminada, resulta regularmente em *-elo*, e o lat. *arenariu-*, após a queda do *-n-* intervocálico, em *areeiro*. A influência moçárabe reflecte-se sobretudo na toponímia e nos dialectos da metade meridional de Portugal, cf. Barros Ferreira, 1992; TMP.

Enfim, saliente-se que os topónimos analisados escondem informações que não interessam exclusivamente aos linguistas. Se se atentar na sua disposição no mapa de Portugal[11] (v. abaixo), reparar-se-á, entre outros, que no norte as localidades se espalham com maior densidade do que no centro e sul, o que se explica pelo facto de as regiões portuguesas setentrionais sempre terem sido as mais povoadas no país. Nos mesmos terrenos concentram-se também as denominações com a cor verde, aparecendo apenas esporadicamente ao sul das Beiras, o que nos sugere o aspecto da paisagem portuguesa que, de facto, muda consideravelmente com a latitude.

Além de esboçar uma imagem colorida de Portugal, esperamos ter provado, pelo menos em certa medida, a utilidade e o interesse dos estudos toponomásticos.

[11] Para não ofuscar completamente a legibilidade do mapa, não marcámos nele os topónimos com a cor preta e amarela, sendo eles de menor importância para conclusões gerais devido ao número ínfimo que representam.



Mapa.
Cores na toponímia portuguesa:

●	verde	
O	branco (lat. *albu-*)	
x	branco (germ. *blank*)	**Símbolos:**
□	vermelho (ár. *al-ḥamrâ*)	← = provém de
★	vermelho (raízes latinas)	< = deriva de

Bibliografia

Fontes dos exemplos

Europa. Atlas samochodowy, escala 1:800000, Copernicus. Aconselhado até 2011 [s.d.].

Hiszpania, Portugalia – mapa samochodowa, escala 1:1500000, Warszawa, Demart [s.d.].

Estudos, monografias, artigos

ALBAIGÈS, Josep M., (1996), *Enciclopedia de los nombres propios* (2ª edición), Barcelona, Planeta.

BARROS FERREIRA, Manuela, (1992), "Vestígios do romance moçarábico em Portugal", *Arqueologia Medieval*, n°-1, Porto, p. 217-228.

CARDEIRA, Esperança, (2006), *O Essencial sobre a História do Português*, Lisboa, Caminho.

CHAVES, Luis, (1958), "La toponymie des eaux. Les eaux dans la toponymie portugaise", em: Luis Cortés, Manuel García Blanco, Antonio Tovar (ed.), *Cinquième Congrès International de Toponymie et d'Anthroponymie – Actes et Mémoires*, vol. 1, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 383-397.

DAUZAT, Albert, (1928), *Les noms de lieux, origine et évolution*, Paris, Librairie Delagrave.

DĘBOWIAK, Przemysław, (2009), *La Romania en noir et blanc: étude à partir des noms de lieux habités dans les pays romans et romanisés en Europe*, Kraków (tese de mestrado defendida em 2009, não publicada).

GRAUR, Alexandru, (1972), *Nume de locuri*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică.

JONASSON, Kerstin, (1994), *Le nom propre. Construction et interprétations*, Louvain-la-Neuve, Duculot.

LEITE DE VASCONCELLOS, José, (1987), *Esquisse d'une Dialectologie Portugaise* (3.ª Edição por Maria Adelaide Valle Cintra), Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica.

LIND, Ivan, (1963), *De Portugal ao Brasil. Um pequeno estudo de toponímia brasileira*, Lisboa, Casa Portuguesa.

LOPES, David, (1902), "Toponymia arabe de Portugal", *Revue Hispanique*, tomo 9, Paris; reimprimido em: Lopes, David, (1968), *Nomes árabes de terras portuguesas* (Colectânea organizada por José Pedro Machado), Lisboa, pp. 18-38.

MEYER-LÜBKE, Wilhelm, (1916), *Introdução ao estudo da glotologia românica* (Redacção portuguesa de António da Guerra Júdice), Lisboa, Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira (*Estudo dos nomes*, pp. 344--392).

NUNES, José Joaquim, (1920), *A vegetação na toponímia portuguesa*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

PIEL, Joseph Maria, (1947), "Nomes de lugar referentes ao relevo e ao aspecto geral do solo", separata da *Revista Portuguesa de Filologia*, vol. 1, tomo 1, Coimbra, pp. 153-198.

PIEL, Joseph Maria, (1948), "As Águas na Toponímia Galego-Portuguesa", separata do *Boletim de Filologia*, tomo 8, Lisboa, pp. 305-342.

PIEL, Joseph Maria, (1949), "Sobre o sufixo *-ellus*, *-ella*, no onomástico tardio hispano-latino", *HVMANITAS*, vol. 2, Coimbra, pp. 241-248.

ROCA GARRIGA, Pedro, (1958), "Distribution relative des toponymes formés sur ALBUS et sur BLANK dans la Péninsule ibérique", em: Luis Cortés, Manuel García Blanco, Antonio Tovar (ed.), *Cinquième Congrès International de Toponymie et d'Anthroponymie – Actes et Mémoires*, vol. 1, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 377-381.

ROSTAING, Charles, (1945), *Les noms de lieux*, Paris, Presses universitaires de France.

SAID ALI, Manuel, (1975), "Nomes de cores", em: idem, *Investigações filológicas*, Rio de Janeiro, Lucerna, pp. 211-227.

TEYSSIER, Paul, (1982), *História da Língua Portuguesa* (tradução: Celso Cunha), Lisboa, Sá da Costa Editora.

TMP = SEABRA MARQUES DE AZEVEDO, Maria Luísa, (1994), *Toponímia moçárabe em Portugal*, Coimbra, Universidade de Coimbra.

Dicionários

ASÍN PALACIOS, Miguel, (1944), *Contribución a la toponimia árabe de España* (II edición), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

DAUZAT, Albert, ROSTAING, Charles, (1963), *Dictionnaire étymologique des noms de lieux en France*, Paris, Larousse.

DCECH = COROMINAS, Joan, PASCUAL, José A., (1980), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (Tomo 1: A-CA), Madrid, Editorial Gredos.

DE = BRUGUERA I TALLEDA, Jordi, (1996), *Diccionari etimològic* (amb la col·laboració d'Assumpta Fluvià i Figueras), Barcelona, Enciclopèdia Catalana.

DEHF = DUBOIS, Jean, MITTERAND, Henri, DAUZAT, Albert, (1993), *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse.

DELI = CORTELAZZO, Manlio, ZOLLI, Paolo, (1985), *Dizionario etimologico della lingua italiana* (vol. 2: D-H), Bologna, Zanichelli.

DELP = MACHADO, José Pedro, (1952-1959), *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (2 vol.), Lisboa, Confluência.

DELR = CIORĂNESCU, Alexandru, (2007), *Dicţionarul etimologic al limbii române*, Bucureşti, Editura Seaculum I. O.

DTEG = CELDRÁN, Pancracio, (2004), *Diccionario de topónimos españoles y sus gentilicios*, Madrid, Espasa.

MACHADO, José Pedro, (1991), *Vocabulário português de origem árabe*, Lisboa, Notícias.

PIEL, Joseph Maria, (1936), *Os nomes germânicos na toponímia portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa.

Denise Gomes Dias
Universidade Estadual de Feira de Santana

Sobre artes, ofícios e linguagem: notas sobre uma abordagem etnolinguística

Resumo:
Esta é uma breve abordagem etnolinguística em que são considerados alguns condicionamentos sócio-culturais que interferem na configuração semântico-lexical do uso lingüístico dos trabalhadores de estaleiros no Baixo Sul da Bahia, Brasil. Os dados analisados demonstram que a linguagem dos mestres e carpinteiros navais é fortemente marcada pela dinâmica das transformações por que passou a atividade no curso da História. Verificou-se, ainda, que o sentido que o trabalho tem para quem o exerce e as formas como os sujeitos captam e se relacionam ao seu ambiente determinam valores de designações próprias do seu universo laborativo. Essas considerações, fundamentadas nos aportes da Etnolinguística, podem interferir na compreensão e descrição dos fenômenos lingüísticos, notadamente no âmbito léxico-semântico, na pesquisa dialetal contemporânea.
Palavras-chave: etnolinguística, linguística antropológica, linguagem e cultura, dialectologia do português, semântica lexical.

Abstract:
Arts, professions and language: notes on an ethnolinguistic approach
This is a brief ethnolinguistic approach to naval carpenters communities from the South of Bahia, Brazil. Lexical semantic aspects of the linguistic use are analyzed as reflexes of sociocultural practices and models. The data demonstrate that the language of the masters and naval carpenters is highly influenced by modifications they have gone through in their history. It is also assumed that the meanings labour has for those who perform it and the way the subjects are related to their environment strongly interferes in their speech. The study may also contribute to the consolidation of the Ethnolinguistcs as a useful framework to the analysis of lexical semantic phenomena in contemporary dialectological research.
Keywords: ethnolinguistics, anthropological linguistics, language and culture, portuguese dialectology, lexical semantics.

Por ser uma disciplina recente, a Etnolinguística tem motivado uma certa confusão terminológica, o que se deve, em grande parte, à consideração do seu objeto como o "aspecto cultural do uso da língua" ou, ainda, o aspecto "antropológico da língua". Esse foi, precisamente, um dos obstáculos enfrentados quando comecei a minha incursão sobre trabalhos que se diziam no âmbito dessa disciplina: a amplitude, e, até, vagueza de definições que a entendem como o estudo da linguagem em relação com a civilização e a cultura das comunidades de falantes. É freqüente, em razão disso, a alternância do emprego dos termos "Etnolinguística", "Linguística Antropológica" ou "Antropologia Linguística", dentre outros (Duranti, 1997; Foley, 1997).

Em Velarde (1991) encontra-se, justamente, uma discussão que pretende atenuar a lacuna teórica dessa disciplina. Diz esse autor que alguns trabalhos nesse campo, para ele uma ciência interdisciplinar, têm considerado como seu objeto de estudo as relações entre as estruturas idiomáticas e os povos que se expressam segundo as suas pautas.

Esse autor adota as distinções estabelecidas por Coseriu[1] numa monografia de caráter programático em que discute os fundamentos

[1] Essa discussão foi objeto da conferência de abertura do 1º Congresso Nacional de Sócio e Etnolinguística, realizado em João Pessoa, Brasil, em 1978.

e as tarefas da Sócio e da Etnolinguística, considerando que, até então, os estudos ditos etnolinguísticos se tinham desenvolvido de forma casual, segundo o interesse ocasional de alguns linguistas, voltados para fatos que lhe chamassem mais atenção. Como marco desse tipo de interesse, Coseriu situa o programa da escola *Wörter und Sachen* e os estudos da Geografia Linguística, que se concentravam na relação da língua (em particular, o léxico) e a cultura material.

O texto de Coseriu tem, nesse sentido, o propósito claro de ampliar e completar a Etnolinguística até que coincida com uma Linguística que estude em sua totalidade a contribuição do conhecimento das coisas à configuração e ao funcionamento da linguagem.

Em primeiro lugar, faz-se necessário distinguir a Sociolinguística da Etnolinguística: enquanto a primeira (uma disciplina linguística e não sociológica) se ocupa do estudo da variedade e da variação da linguagem em relação com a estrutura social das comunidades de falantes, a segunda (uma disciplina linguística e não etnológica ou etnográfica) se dedica ao estudo da variedade e da variação da linguagem em relação com a civilização e a cultura.

Para o estudo da múltipla e íntima vinculação entre linguagem e cultura, é de fundamental importância distinguir se o ponto de partida é a *linguagem* ou a *cultura*; isto é, se o estudo trata da interpretação cultural de uma língua ou da expressão idiomática de uma cultura.

Além disso, em acordo com a orientação de Coseriu, a abordagem da relação entre língua e cultura pode caminhar por três diferentes dimensões: considerando-se a linguagem como uma forma fundamental da cultura; assumindo-se que a linguagem reflete a cultura não linguística, manifestando os saberes, as idéias e crenças acerca do conhecido; e compreendendo-se que não se fala somente por meio da utilização da "competência linguística", mas também através da "competência extralinguística" – com os saberes, idéias, crenças

---

Utilizo aqui cópia mimeografada da conferência proferida pelo célebre linguista, naquela ocasião. Velarde toma como referência o mesmo trabalho de Eugenio Coseriu, publicado sob o título *La socio- y la Etnolinguística: sus fundamentos y sus tareas*, "Anuario de Letras", vol. 19, p. 5-29.

sobre as coisas que, por sua vez, influenciam a expressão linguística e a determinam de alguma maneira.

Desses três sentidos diversos da relação linguagem-cultura, são os dois últimos, segundo Coseriu, que justificam racionalmente a Etnolinguística. Seguindo por essa perspectiva, concordamos que as línguas existem e se desenvolvem não somente em virtude das relações internas, estruturais de seu sistema, mas também, e, sobretudo, em relação com outros fenômenos sociais e da esfera do espírito humano. Contudo, é preciso assinalar que as línguas não se limitam a receber, passivamente, e refletir a cultura extralinguística. Essa relação é, em geral, dialética, já que a língua influi sobre os indivíduos de maneira não muito diversa das leis e dos costumes que interferem, por sua vez, na cultura, motivados por razões histórico-sociais.

Faz-se, nesse ponto, fundamental a distinção entre o *saber idiomático,* estritamente lingüístico e o *saber acerca das coisas*, no plano extralingüístico. Por exemplo, lembrando aqui o conceito de "relação associativa" formulado por Saussurre (1987) [1916], a palavra *boi* pode se associar semanticamente a *vaca, touro*, como também a *cornos*, *ruminar, mugir*; mas também a *arado, jugo*, ou ainda a *força, resistência, trabalho árduo*, etc. É fácil perceber que algumas dessas associações (*vaca, touro*) são idiomáticas, enquanto outras são próprias da comunidade que compartilha uma experiência e uma atitude análoga frente ao fato em questão. Algo similar, diz Velarde (1991), pode ser constatado nas diversas associações do animal "cachorro" em distintas comunidades lingüístico-culturais. Para os esquimós, os cães são animais de trabalho; para os persas, são sagrados; para os hindus, são animais depreciáveis e para nós, ocidentais, os cães são animais domésticos.

Em linhas gerais, portanto, as palavras terminologizadas possuem uma designação muito determinada em função do sistema conceptual que integram, e esse marco conceitual em que estão integradas lhes proporcionam a determinação contextual necessária para saber-se em que sentido interpretá-las.

Na Linguística, temos um exemplo modelar de como as terminologias não escapam desse fenômeno. Sabe-se que a escola neogra-

mática, seguindo a tendência positivista de sua época, considerava os fatos da língua tomando "emprestados" conceitos das ciências naturais, daí podermos observar, em sua terminologia, o emprego de expressões do tipo: 'nascimento ou morte de uma língua', 'vida das línguas', 'línguas-mãe', 'línguas irmãs', 'família de línguas', 'parentesco lingüístico', etc.

O que vemos, portanto, é que essas associações não são gratuitas; antes, refletem a ideologia de quem as produziu. Esses campos de imagens seguem uma tradição e são muito bem estruturados e pertencem à imagem linguística do mundo e de uma cultura.

A abundância ou escassez de distinções semânticas, por sua vez, são reflexos dos interesses, necessidades e ocupações de uma comunidade por uma determinada esfera de sua realidade. Os temas que provocam grande interesse ou se relacionam com atividades freqüentes dos grupos podem atrair maior número de sinônimos, de modo que a uma variedade de experiência corresponde quase sempre uma variedade também na segmentação linguística da realidade – uma experiência de grande complexidade dá lugar a uma organização semântica de análoga complexidade.

Essa perspectiva, no entanto, não deve sugerir o equívoco de se considerar as intricadas relações entre linguagem e cultura como simples correlação de fatos: não existe correlação imediata e necessária entre fatos culturais e fatos linguísticos. Nesse âmbito não caberia uma interpretação teleológica, mas o entendimento de que esses fatos se influenciam reciprocamente.

Por outro lado, as transformações em uma língua não são outra coisa que não uma reestruturação, fruto da necessidade de manter distintos os saberes que se devem conservar e de distinguir os novos, que vão se consolidando como patrimônio lingüístico e cognitivo de uma comunidade.

Em suma, retomando a noção coseriana, à *Etnolinguística* corresponderia o estudo dos fatos de uma língua enquanto motivados pelos "saberes" (idéias, crenças, concepções, ideologias) acerca das "coisas", portanto, também acerca da estratificação social das comunidades e acerca da linguagem mesma enquanto *fato real*. Assim,

por exemplo: de que modo uma determinada organização léxica corresponde a um tipo determinado de experiência e conhecimento intuitivo do real? No caso da linguagem, que palavras tem uma língua para nomear fatos de linguagem e qual é a organização léxica de tais palavras? ; no caso da estratificação social, que palavras tem uma língua para nomear condições sociais e em que relações semânticas se encontram essas palavras umas com as outras? Afinal, em que domínios da experiência há concentração (ou, ao contrário, escassez) de distinções semânticas?

Ilustro estas reflexões com dados de pesquisa desenvolvida entre 1999 e 2004, em estaleiros rústicos de construção naval no Baixo Sul, interior do estado da Bahia, Brasil. Na investigação, de natureza etnolinguística, estudei os condicionamentos socioculturais que interferem na configuração semântico-lexical do uso lingüístico dos carpinteiros navais. Verifiquei, por exemplo, que o sentido que o trabalho tem para quem o exerce e as formas como os sujeitos captam e se relacionam ao seu ambiente, tudo isto fica impresso em sua linguagem.

Particularmente, discuto aqui algumas intersecções entre os modelos socioculturais vigentes e o âmbito semântico-lexical, no que se refere à compreensão local para a designação "Mestre"[2]. Os significados são aqui interpretados à luz das complexas redes de relações entre os próprios sujeitos; entre os sujeitos e os mecanismos sociais a eles impostos; entre o vocabulário específico da carpintaria naval e a língua comum; entre os sujeitos, numa dimensão diatópica; e entre os sujeitos e os esquemas operacionais de sua atividade laborativa.

Pelo que pude perceber nas entrevistas, o *status* de **Mestre** é algo que, para ser conseguido, demanda o preenchimento de alguns requisitos. Em primeiro lugar, o **Mestre** é o responsável, mediante o proprietário da futura embarcação, pela sua construção. É a ele que se dirige um cliente, quando chega a um estaleiro para encomendar o seu barco. Embora ele necessite delegar muitas tarefas, e dependa de ser-

[2] As designações 'Mestre' e 'Arte' são grafadas com iniciais maiúsculas em reverência aos significados que essas formas assumem nas comunidades de carpinteiros navais.

viços, sobretudo de acabamento, bastante especializados, ele chama para ele a responsabilidade total pelos erros e acertos de suas obras[3]:

> (05) O responsável sou eu, eu não posso confiar em ninguém, porque o nome que tá em jogo é o meu. (Mestre Waltinho)
> (06) Porque ele [o carpinteiro] só vai trabalhar, fazer o que eu mando, né? (…) Se errar, quem errou fui eu, não foi ele, não é isso? (Mestre Zé Crente)

Outro aspecto que caracteriza o perfil de um Mestre é que ele acompanha todos os processos da construção da embarcação. Ele entende de todas as etapas e as administra. Acompanhei de perto a sua atividade e o que pude perceber é que nada parece escapar ao seu olhar atento:

> (09) A pessoa que é Mestre conhece tudo [Falando sobre o processo de dar fogo na madeira, para curvá-la]… sempre o ajudante a gente não pode facilitar… aqui tá bom, aqui não tá… tem muito fogo, queima… já é conhecimento, é a prática do Mestre, né? (Mestre Waltinho).

Contudo, além desses aspectos mais gerais, e que ajudam a definir, digamos, o perfil de um Mestre carpinteiro naval, há alguns outros que julgo ainda mais interessantes para compreensão desse universo simbólico: a reverência à Arte; a transmissão do saber a outros, e o longo tempo necessário para atingir a condição de Mestre perante os demais membros da comunidade. Esses critérios já reduzem em muito o grupo de Mestres que ainda existe na região. Segundo eles mesmos, há bons carpinteiros, mas poucos Mestres:

> (14) Tem pessoas que trabalham, não têm aquele certo *know-how*… fazem, né? A gente não pode criticar ninguém, tem que elogiar o seu trabalho. Mas dentro de um esquema de fazer aquilo que é bom, tem uns três ou quatro… (Mestre Waltinho)

Sobre isto, um caso interessante é o de Cláudio, o mais jovem carpinteiro entrevistado. Ele é o proprietário do estaleiro que herdou

[3] A numeração que introduz as falas dos informantes segue a ordem em que figura no levantamento de dados constante do *corpus* da referida pesquisa.

do pai, e administra todas as etapas de construção de uma embarcação, com todas as responsabilidades envolvidas. É articulado e vê a profissão com um tino mais empresarial. Pergunto-lhe, então, já que é dono de seu estaleiro, se ele é um Mestre. Ele se mostra hesitante, até constrangido, em responder afirmativamente:

(15) Ainda não sou, mas… pretendo ainda chegar assim, dizer assim: agora eu tô mais qualificado em cima disso aí…

Eu lhe lembro o que me dissera numa outra conversa: que Mestre era quem fazia uma embarcação perfeita. Ele retruca:

(16) Eu faço também, mas não me considero…

As respostas do informante nos remetem para além do plano lingüístico (o conteúdo semântico da lexia 'Mestre'). Apesar de ele ter muita preocupação com a qualidade do seu trabalho, exercer liderança sobre o grupo, inclusive sobre outros membros da família que trabalham no estaleiro sob sua supervisão; embora tenha herdado o saber de seu pai, a ele faltam duas condições para preencher os requisitos que caracterizam, segundo outros depoimentos, um Mestre: a idade e o empenho no ensino da Arte, a transmissão do antigo saber.

Uma outra característica num Mestre, a reverência à sua Arte, é algo que se percebe em qualquer conversa que se entabule com os carpinteiros navais. Eles têm consciência de que é um saber difícil de ser adquirido e que é herança já de muitas gerações. Apesar de sofrerem com o declínio da atividade nos últimos anos, e com a ameaça de sua completa extinção, não é raro ouvir declarações que revelam o orgulho e o prazer que sentem pelo que fazem. Veja-se, por exemplo, o que diz Mestre Valmiro sobre um saveiro de carga que ajudou a transformar numa escuna, a Estrela D'alva:

(18) (…) tive o prazer de trabalhar nesse barco, uma das **escuna** mais bonita, tanto que saiu em revista e tudo!

Não foram poucos os que se iniciaram na Arte atraídos pelo apuro estético na construção das peças e do resultado final das embarcações.

Mas foi num depoimento de Mestre Waltinho que encontrei a definição mais completa do papel de um Mestre num estaleiro:

> (23) Hoje a parte dos Mestres tão acabando, tá tudo quase igual. Mestre foi no começo nosso, que tinha respeito, mais idade, que ensinava a trabalhar. Um menino não fumava diante do Mestre, não bebia… Ia na rua, eu cuspia no chão: "Volta já!". Tinha obediência, tomava até bolo[4]! Hoje não pode dar bolo… Ficava de castigo, né, pra forçar a aprender… Dava castigo mesmo, pra aprender a profissão…

Nessa fala desse Mestre, encontramos outro aspecto definidor de um Mestre: o *ensino*, a preocupação com a transmissão de seu saber às novas gerações. Eu diria que este é traço mais marcante no perfil de um Mestre: a preocupação com a perpetuação de sua Arte. E a angústia por não ter mais a quem ensinar e, por isso mesmo, antever a morte de um saber centenário. A grande questão é a quem ensinar, já que as gerações mais novas não se interessam pela atividade:

> (24) Hoje, praticamente, sumiu [os meninos nos estaleiros], porque antes, no tempo lá de Mestre Zezinho Galo foi quem mais ensinou, é porque na Gamboa todo mundo queria ir trabalhar com seu Zezinho, e é o lugar que mais teve carpinteiro; e são bom os carpinteiro que aprendeu lá. (Velho).

Graças ao fato de os Mestres, desde sempre, desempenharem o papel de formadores, a Arte se mantém até hoje. Embora ensinassem sob uma rigorosa disciplina, os carpinteiros ainda falam de seus Mestres com respeito e gratidão:

> (26) Era como uma professora ensina um aluno, né? Naquela época na base da parmatória também (rindo)… Mas foi importante… a gente procura caprichar mais… (Mestre Valmiro).

---

[4] Golpe dado na palma das mãos, com o intuito de castigar alguém. Normalmente, era utilizada uma espécie de colher achatada de madeira (palmatória) para aplicar o castigo.

Mas os Mestres estão desaparecendo e levando consigo os seus discípulos. Se examinarmos a amplitude semântica da designação Mestre, no universo dos carpinteiros, veremos que muitos traços já se têm enfraquecido por conta das mudanças no âmbito sócio-cultural: atualmente, os Mestres já não são procurados pelos pais para ensinar a Arte a seus filhos; já não têm a quem ensinar e seu amor à tradição de sua Arte tem sido ameaçado pelas imposições do pragmatismo da sociedade moderna. Por outro lado, os discípulos sumiram dos estaleiros buscando outras possibilidades na educação formal ou em atividades cujo retorno financeiro seja mais imediato.

Vimos que o emprego freqüente de uma palavra num sentido determinado, com uma determinada atitude, pode levar a uma mudança de significado – a evocação ou associação secundária pode ser interpretada como significado objetivo e substituí-lo. Não se trata aqui do conteúdo lingüístico da significação, mas de outra função da linguagem – da atitude em relação às coisas evocadas pelas palavras. Desse modo, o que reflete o uso ou o desuso das palavras é a mentalidade dominante em relação a elas. Na verdade, toda palavra que designe aspectos do mundo do homem e, em particular, da cultura e da sociedade, pode implicar associações com as crenças, sentimentos e ideologias da comunidade de fala.

Assim, confirma-se a antiga idéia de que os campos lexicais são tão dinâmicos quanto dinâmicas são as transformações por que passam, inevitavelmente, os grupos sociais sujeitos ao curso da história (Sapir, 1971; Geckeler, 1971; Martinet, 1975; Ullmann, 1987). Esse entrelaçamento dos signos está, portanto, subordinado a um complexo conceitual (que tenho tentado aqui descrever), cuja relação com o emprego efetivo de palavras está condicionada pelo sistema lingüístico (itens disponíveis no léxico específico); e pelas vivências dos sujeitos da particularíssima comunidade dos carpinteiros navais do Baixo Sul.

Muito provavelmente, essa configuração semântico-lexical seguirá a sua evolução sócio-histórica, assimilando tantas mudanças quantas sofrerem os sujeitos daquela comunidade de fala. Ao mesmo tempo, podemos surpreender indícios de suas complexas teias simbó-

licas, verdadeiras relíquias de formações sociais e usos linguísticos em vias de desaparecimento.

Bibliografia

COSERIU, Eugenio, (1978), *Fundamentos e tarefas da sócio e da etnolingüística*, Conferência apresentada no I Congresso Nacional de Sócio e Etnolingüística, João Pessoa, (Cópia mimeografada).

DIAS, Denise Gomes, (2009), *Os segredos da Arte: um olhar etnolinguístico sobre os carpinteiros navais do Baixo Sul da Bahia*, Feira de Santana, UEFS Editora.

DIAS, Denise Gomes, (2004), "Modos de dizer e modos de fazer: reflexões sobre linguagem e trabalho", *Sitientibus*, n° 29, pp. 9-28.

DURANTI, Alessandro, (1997), *Linguistic anthropology*, Cambridge, Cambridge University Press.

FOLEY, William, (1997), *Anthropological linguistics. An introduction*, Oxford, Blackwell Publishing.

GECKELER, Horst, (1971), *Semántica estructural y teoría del campo léxico*, Madrid, Gredos (Versión española de Marcos Martínez Hernández).

MARTINET, André, (1975), *Elementos de lingüística geral*, São Paulo, Martins Fontes (Tradução para o português por Jorge Morais-Barbosa).

SAPIR, Edward, (1971), *A linguagem*. *Introdução ao estudo da fala*, Rio de Janeiro, Acadêmica (Tradução para o português por Joaquim Mattoso Câmara).

SAUSSURE, Ferdinand, [1916] (1987), *Curso de lingüística geral,* São Paulo, Cultrix (Tradução para o português por Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein).

SILVA, Luiz Geraldo Santos, (1993), *Caiçaras e jangadeiros*: *cultura marítima e modernização no Brasil*, São Paulo, USP.

ULLMANN, Stephen, (1987), *Semântica*: *uma introdução à ciência do significado*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (Tradução por J. A. Osório Mateus).

VELARDE, Manuel Casado, (1991), *Lenguaje y cultura: la etnolinguística*, Madrid, Editorial Sintesis.

Barbara Hlibowicka-Węglarz
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

Para compreender a situação linguística em Moçambique

Resumo:
O objectivo do presente artigo é apresentar a situação linguística em Moçambique. Neste país africano com quase 20 milhões de habitantes, a língua portuguesa, falada apenas por 25% da população, funciona como língua oficial. A esmagadora maioria da população tem como língua materna uma das 23 línguas africanas do grupo Bantu. A língua inglesa, a pricipal língua estrangeira do país, assume o papel muito importante como língua de grande prestígio no mundo inteiro. Entre as línguas estrangeiras faladas em Moçambique é preciso enumerar também certas línguas de origem asiática que vêm da India e vizinhanças.
No artigo pretendemos demonstrar também que a diversidade linguística em Moçambique resulta por um lado de factores históricos e por outro de factores sócio-étnicos, geográficos e regionais.
Palavras-chave: língua materna, língua autóctone, língua pós-colonial, Português.

Abstract:
To understand the linguistic situation in Mozambique
The aim of this article is to present the linguistic situation in Mozambique. In this African country, with population of about 20 millions, post-colonial Portuguese is the official language, even though it is spoken by only 25% of its inhabitants.
The majority of people speak as their mother tongue one of 23 African languages belonging to the Bantu group. Other languages spoken in the country include English, which plays an increasingly important role in the society, as well as several languages of Asian origin spoken by some minority groups. In this article, we aim to demonstrate that the linguistic diversity of Mozambique is a consequence of variety of languages spoken in Mozambique and of different historical as well as social, ethnic and regional factors. We also show that the coexistence of Portuguese with the autochthon languages is possible when it refers to different spheres of life.
Keywords: mother tongue, autochthon language, post-colonial language, Portuguese.

1. O presente trabalho tem como objectivo analisar a situação linguística que caracteriza Moçambique, um país africano com quase 20 milhões de habitantes[1] em que a língua portuguesa funciona como língua oficial. Embora o Português, língua pós-colonial, seja língua oficial do país, existe uma enorme diversidade de idiomas autóctones, línguas africanas, que para a maior parte dos Moçambicanos constituem a língua materna, sendo mais utilizadas na comunicação diária. Nos últimos anos, o uso do Inglês cresceu consideravelmente e tornou a língua inglesa a principal língua estrangeira de contacto com o mundo. Analisando a grande diversidade linguística de Moçambique não podemos esquecer também outras línguas estrangeiras faladas em Moçambique, línguas de origem asiática.

Neste contexto, o presente estudo pretende dar a compreender as complexidades envolvidas na caracterização dos problemas linguísticos em Moçambique em que a diversidade linguística resulta por um

[1] Segundo os dados de 2005 Moçambique tem 19 792 000 habitantes.

lado de factores históricos e por outro de factores sócio-étnicos e geográficos regionais. É evidente que todas as línguas acima mencionadas além das suas histórias, têm também os seus usos específicos e diferente implantação social. Por isso, achamos interessante evidenciar a diversidade das línguas faladas neste país, assim como identificar com mais detalhe as funções históricas associadas a todas elas: às línguas autóctones, à língua ex-colonial, assim como às outras línguas estrangeiras. Um outro aspecto sobre o qual parece importante chamar a atenção é a análise das funções sociais que estão associadas às línguas citadas. Através desta análise procuramos compreender a natureza das condições sociais que permitem manter a situação linguística num país multilingue africano como Moçambique.

O estudo baseia-se nos materiais recentes sobre a situação linguística em Moçambique: entre os outros, nos trabalhos da linguísta moçambicana Perpétua Gonçalves (1997, 2005), mas principalmente na obra do linguísta moçambicano Gregório Firmino, publicada em 2006 em Maputo, intitulada *A "Questão Linguística" na Africa Pós-Colonial.O Caso do Português e das Línguas Autóctones em Moçambique.*

2. Gregório Firmino (2006) propõe dividir as línguas faladas em Moçambique em dois grupos: o grupo das línguas autóctones e o grupo das línguas de origem estrangeira. O grupo das línguas autóctones inclui diferentes línguas africanas faladas neste país. Na obra do autor mencionado o Português está no segundo grupo, junto com o Inglês e as línguas minoritárias de origem asiática.

É interessante notar que o Português é falado apenas por um total de 24,4 % da população moçambicana (como primeira ou como segunda língua) e que Moçambique continua a ser um país onde quase três quartos da população têm como língua materna línguas de origem africana.

2.1. Todas as línguas autóctones moçambicanas pertencem à família das línguas Bantu[2]. Segundo o relatório do Censo

[2] As línguas Bantu formam um ramo do grupo benue-congolês da família linguística nígero-congolesa, com mais de 600 línguas. São faladas sobretudo nos países africanos a sul do Equador por cerca de 300 milhões de pessoas.

de 1980[3], um dos levantamentos sobre a diversidade linguística em Moçambique, há 23 línguas que constituem a língua materna para a maioria dos moçambicanos[4]. As línguas com mais falantes no território do país são as seguintes: Macua (27,7 %), Tsonga (12,4 %), Sena (9,3%), Lomwe (7,8 %), Shona (6,5 %), Tswa (5,9 %), Chuabo (5,7 %), Ronga (3,6 %), Marendje (3,4 %), Nyanja (3,3 %), Chope (2,8%), Nyungwe (2,2 %), Maconde (1,9 %), Bitonga (1,9 %), Yao (1,6 %).

Os dados acima apresentados mostram a percentagem dos falantes das principais línguas em Moçambique, línguas que constituem o meio básico de comunicação para a maioria dos cidadãos. Nas informações do Censo lemos também que 98,8 % da população se identifica com uma das línguas citadas que considera língua materna. Isto quer dizer também que apenas 1,2 % da população moçambicana considera o Português como língua materna. Ao mesmo tempo, naquela altura 75,6 % da população afirmou ser falante exclusivo de, pelo menos, uma destas línguas, sem conhecer o Português, assim como 23,2% da população afirmou ser bilingues, falantes de uma língua autóctone e do Português.

É interessante reparar que quando o Moçambicano conhece mais do que uma língua autóctone, este facto pode sugerir que ele emigrou de uma zona para a outra zona em que a língua dominante é outra que na sua zona de origem, ou que vive em zonas onde predomina mais que uma língua, ou está em contacto profissional com pessoas de língua diferente da sua. Estes dados dão a compreender que os falantes das línguas autóctones estão distribuídos regionalmente, e,

---

[3] Um dos mais antigos inventários das línguas faladas em Moçambique é encontrado em Guthrie (1967-71). Este inventário fornece uma classificação das línguas por zonas linguísticas e geográficas. Os dados mais recentes que se referem às relações interlinguísticas e à variação intralinguística encontram-se em Nelimo (1989-1998).

[4] Swahili, Mwani (Kimwani), Yao (Ciyao), Maconde (Shimakonde), Macua (Emakhuwa), Lomwe (Elomwe), Ngulu, Koti, Marendje, Chuabo (Echuwabo), Nyanja (Cinyanja), Kunda, Nsenga, Nyungwe (Cinyungwe), Sena (Cisena), Shona (Cishona), Tswa (Xitshwa), Tsonga (Xitsonga, Xichangana), Ronga (Xironga), Chope (Cicopi), Bitonga (Gitonga), Zulu, Swazi, Phimbi.

ao contrário, que cada região pode ser caracterizada pelo uso de uma ou mais línguas autóctones.

Na sua obra Gregório Firmino apresenta numerosos gráficos que fornecem as percentagens de falantes nativos de cada língua autóctone em cada província, distrito ou cidade, sublinhando assim, a sua distribuição regional[5].

De um modo geral, a língua autóctone falada por um Moçambicano identifica o grupo étnico a que ele pertence e também a zona de que ele provem. É o maior indicador da sua origem étnica. É usada na comunicação entre pessoas da mesma origem étnica: entre membros da família e parentes, isto é, nos "domínios baixos", assim como em algumas interacções sociais como: actividades religiosas, transmissões radiofónicas e televisivas, campanhas de alfabetização ou de mobilização política, isto é nos "domínios altos" (Firmino, 2006: 65). As línguas étnicas são usadas nas actividades religiosas particularmente nas igrejas protestantes, nas quais as pessoas estão ligadas umas às outras não só pela fé religiosa mas também pela afiliação étnica. Certas emissoras de rádio em Moçambique oferecem programas em algumas línguas autóctones. No que se refere a programas de televisão, vale a pena notar que os programas em línguas autóctones são relativamente muito raros. As línguas locais são usadas também como meio de ensino de diferentes grupos étnicos: em aulas de alfabetização para mulheres, em aulas experimentais do ensino primário para crianças, etc. No que se refere à política, os políticos usam as línguas locais como uma estratégia para ganhar potenciais eleitores que não falam Português e para construir ligações entre um determinado político e as massas. No entanto, embora não se possa negar que as campanhas eleitorais mostram uma certa importância das línguas autóctones, não se pode esquecer que no domínio da política é o Português que joga um papel principal.

[5] Por exemplo o Macua, língua com maior número de falantes nativos em Moçambique é dominante apenas no norte do país, nas províncias de Nampula, Cabo Delgado e Niassa.

Resumindo, podemos constatar que as línguas autóctones marcam sobretudo as relações de etnicidade, ao mesmo tempo, identificam a região do país de onde provêm. Neste contexto, às vezes são conhecidas no discurso oficial como "tribalismo ou regionalismo" (Firmino, 2006: 81), isto é, línguas que não favorecem a unidade nacional.

2.2. O Português, geralmente falado como língua-segunda em Moçambique, era sempre a língua do poder dominante, um dos mais importantes instrumentos da política promovida pelas autoridades portuguesas. Como diz Perpétua Gonçalves „foi primeiro a língua do colonizador, e depois da independência, foi a língua escolhida pelo grupo que tomou o poder central" (Gonçalves, 1997: 16).

Quanto à história da língua portuguesa em Moçambique, Perpétua Gonçalves (1997) propõe dividi-la em três fases: a primeira, chamada "fase preparatória" entre 1498 e 1918; a segunda, chamada "fase de implantação", entre 1918 e 1975; e a terceira, chamada "fase de consolidação" que começa em 1975. A primeira fase mencionada tem início em 1498, data que marca a chegada de Vasco da Gama a Moçambique. Como os portugueses estiveram sempre muito mais voltados para o Brasil do que para a África, a ocupação militar e a gestão política em Moçambique estavam reduzidas ao mínimo, sobretudo no início da colonização. Até meados do século XVIII a administração deste território era feita a partir da Índia, e não directamente a partir de Portugal, o que influiu também na política desta potência colonial. A presença portuguesa só começou a fazer-se sentir efectivamente a partir de 1918, data que marcou o fim das campanhas militares de ocupação sistemática do país. Foi neste período que se iniciou o processo de colonização massiva desta região africana. Foi também neste período que o governo português começou a preocupar-se em lançar um sistema de educação mais sólido[6] com a criação do ensino universitário, publicação de novos manuais escolares, etc.

[6] Em 1890 havia uma única escola primária em todo o país, em 1915 havia sessenta e oito escolas, na maior parte dos casos dirigidas por missões católicas (Gonçalves, 1997: 29).

A partir da independência (1975) o português torna-se a língua da unidade nacional, "símbolo de identidade cultural portuguesa" (Firmino, 2006: 69). A política do país independente estabeleceu o Português não só como língua oficial que parecia oferecer mais garantias como língua de unidade social, mas também como única língua de ensino oficial, da alfabetização, e comunicação pública. A política educacional, com as suas estratégias e os seus métodos de ensino, teve como consequência o alargamento da comunidade de falantes do Português, e deu formação a uma elite escolarizada, principalmente funcionários públicos. É interessante mencionar que durante vinte anos aproximadamente o conhecimento do Português pela população moçambicana passou de cerca de 10 % em 1975 para quase 40 % em 1997.

O uso do Português como o único meio de ensino garantizava que só os que dominassem esta língua podiam ter a oportunidade de ascender na sociedade. Assim, a língua portuguesa tornou-se uma língua de prestígio, uma língua de acesso aos postos importantes. Infelizmente para a esmagadora maioria dos moçambicanos o acesso à educação era quase impossível devido a taxas de inscrição muito altas, falta de escolas sobretudo nas zonas rurais, restrições etárias, etc. (Firmino, 2006). De acordo com os dados de Isaacman & Isaacman, por volta de 1960, apenas 400 000 crianças de um universo de 3 milhões da população em idade escolar frequentavam a escola; mais de 90% destas estavam inscritas nas três primeiras classes e apenas 1% frequentava o liceu (Isaacmann, Isaacman apud Firmino, 2006).

Neste contexto, actualmente não estranha que do total de pessoas que falam Português em Moçambique 72 % vivem em meios urbanos, facto que resulta de razões económico-sociais. Enquanto nas cidades o conhecimento da língua portuguesa constitui uma condição para o acesso ao emprego, no campo, onde não é indispensável à sobrevivência económica da população rural, o Português é usado em situações muito restritas.

Por seu lado, os dados põem em evidência que a língua portuguesa é conhecida, de um modo geral, pela geração mais jovem, entre os 7 anos e os 39 anos, isto é, pelas pessoas que aprendiam o Português na escola.

Recentemente, o Português, tem mantido o estatuto da língua mais prestigiada e mais desejada, devido ao seu uso em todas as actividades oficiais, em contactos informais, sobretudo pelas elites urbanas, assim como devido às compensações sociais e económicas a ela associadas. Como diz P. Gonçalves (1997: 15):

> Falar Português hoje em Moçambique significa que se pertence a uma minoria que teve acesso à escola (25%) e que habita nos centros urbanos (17%). Tendo em conta a situação de guerra e de seca que domina no campo, esta minoria pode ser considerada uma camada privilegiada: não somente não está sob a acção directa da guerra e da seca, visto que habita na cidade, mas ela tem também mais meios de encontrar um emprego visto que tem mais instrução.

Vale a pena acrescentar que inicialmente o Português se institucionalizou como uma língua dos "domínios altos", mas com o tempo penetrou também os "domínios baixos", particularmente nas zonas urbanas em conversas informais, em casa entre familiares, e em muitas actividades quotidianas.

2.3. No panorama linguístico moçambicano o Inglês assume um papel muito importante por várias razões. Em primeiro lugar, é uma língua de grande prestígio no mundo inteiro que permite numerosos contactos internacionais não só com países falantes de Inglês. A língua inglesa em Moçambique, aprendida no ensino secundário e nas escolas especializadas de línguas, tornou-se uma verdadeira "mercadoria social" (Firmino, 2006: 72), desejada por todos que sonham em postos de trabalho nas organizações estrangeiras e outros empregos bem remunerados.

Mais do que isso, não podemos esquecer que Moçambique está rodeado por países falantes de Inglês. Os diferentes tipos de contactos com os países vizinhos exigem o conhecimento da língua inglesa, instrumento indispensável tanto para os trabalhadores emigrantes que trabalham sobretudo na África do Sul, como para todos para facilitar contactos regionais na África Austral.

Assim, podemos concluir que o Inglês, considerado a principal língua estrangeira do país, é usado sobretudo em ambientes profis-

sionais, nos "domínios altos", e não é usado nos "domínios baixos", em casa entre os familiares.

Actualmente, o interesse na aprendizagem da língua inglesa é tão grande que alguns políticos consideram que "a posição do Português em Moçambique está a ser ameaçada" (Firmino, 2006: 72).

2.4. Entre as línguas estrangeiras faladas em Moçambique é preciso enumerar também as línguas de origem asiática, sobretudo tais como Hindi, Gujerat e Urdu, línguas que vêm da India e vizinhanças. Os falantes destas línguas vivem em comunidades que preservam os seus costumes tradicionais, mantêm a sua religião, sem entrar na sociedade moçambicana. É por isso que o uso destas línguas pelos falantes cuja ocupação principal são os negócios, se restringe a "domínios" muito específicos.

3. A análise da situação linguística em Moçambique põe em evidência a coexistência das línguas autóctones e duma língua pós-colonial que é o Português que parece não ser incompatível. A referida coexistência que tem a sua explicação na história, é possível devido ao facto de as línguas em questão cumprirem funções sociais muito diferentes.

As línguas autóctones em Moçambique caracterizam diferentes regiões do país e diferentes grupos étnicos em todas as zonas do país, permanecem como fortes recursos linguísticos, instrumentos fundamentais na identificação étnica.

A distribuição das línguas autóctones tem principalmente como base um critério geográfico, enquanto os falantes do Português agrupam-se seguindo apenas um critério social.

A língua portuguesa, língua oficial e símbolo da unidade nacional, funciona como língua institucional, língua da instrução em todas as escolas em Moçambique. Os falantes do Português são encontrados em todas as regiões do país, sobretudo nos grandes centros urbanos entre a elite escolarizada. Para muitas pessoas que vivem na cidade o Português tornou-se a principal língua de todas as actividades quotidianas.

Como se vê, a diversidade linguística em Moçambique "não prejudica o processo de formação de uma nova nação, uma vez que

os sistemas políticos, económicos e sociais podem acomodar os interesses dos diferentes grupos sociais" (Firmino, 2006: 18).

Bibliografia

CABRAL, António Carlos Pereira, (1975), *Empréstimos linguísticos nas línguas moçambicanas*, Lourenço Marques, Empresa Moderna.

DIAS, Hildizina Norberto (org.), CRUZ, Paula, GOMANE, Orlanda, MACALANE, Geraldo, SANTOS, Elda, MAVALE, Cecília Dequene, BAHULE, Orlando, JUNIOR, Ernesto, (2009), *Português Moçambicano. Estudos e reflexões*, Maputo, Livraria Universitária, Universidade Eduardo Mondlane.

FIRMINO, Gregório, (2006), *A Questão Linguística na África Pós-Colonial. O caso do Português e das Línguas Autóctones em Moçambique*, Maputo, Texto Editores.

GONÇALVES, Perpétua, (1996), *Português em Moçambique: Uma variedade em formação*, Maputo, Faculdade de Letras, Livraria Universitária.

GONÇALVES, Perpétua, (2005), "A formação de variedades africanas do português: argumentos para uma abordagem multidimensional", em: Fundação Gulbenkian (ed.), *A Língua Portuguesa: Presente e Futuro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 227-242.

LOPES, Armando Jorge, SITOE, Salvador Júlio, NHAMUENDE, Paulino, José, (2002), *Moçambicanismos. Para um Léxico de Usos do Português Moambicano*, Maputo, Livraria Universitária, Universidade Eduardo Mondlane.

Edyta Jabłonka
Uniwersytet Marii Curie-Sklodowskiej

Tempos futuros na língua portuguesa e os seus equivalentes em polaco

Porque o homem é só o seu futuro.
Vergílio Ferreira, *Para Sempre*

Resumo:
O presente estudo tem como objectivo principal apresentar os tempos futuros portugueses e os seus equivalentes polacos. Comparando as formas provenientes do romance *Para Sempre* de Vergílio Ferreira e *O Número dos Vivos* de Hélia Correia, tentamos descrever as principais funções assumidas pelos tempos futuros. Em português, o futuro pode ser expresso por várias formas verbais – simples e compostas. Neste estudo descrevemos então os empregos do futuro imperfeito, das construções perifrásticas com os verbos *ir* e *haver*, e o futuro composto, sublinhando o valor temporal de posterioridade em relação ao momento da enunciação, sempre incluído nestas formas. Analisamos as diferenças entre os tempos do futuro que são não só de natureza temporal, mas também de natureza aspectual de grande importância. São sobretudo as formas do futuro imperfeito, as formas perifrásticas com o verbo *haver* e as formas do futuro composto que apresentam mais variedades, pois indicam diferentes valores: de dúvida, de suposição, de desejo, de probablilidade, de incerteza ou de obrigação. Reparamos que a futuridade

em português pode dispor de diferentes formas de expressão aspectual e modal, que em polaco devem ser substituídas por outras formas, neste caso o passado ou o condicional.
Palavras-chave: tempos gramaticais, aspecto, futuro, português, polaco.

Abstract:
The future tenses in Portuguese and their equivalents in Polish
The main objective of this following paper is to present the Portuguese future tenses together with their Polish equivalents. On the basis of the examples taken from Vergilio Ferreira's novel *Para Sempre*, we are trying to describe the main functions of the future tenses. In Portuguese, the future can be expressed by different forms of the verb: simple and complex ones. In our work, we describe the use of imperfeito tense, the periphrastic verbal structures and the future simple tense. Not only do we analyze the variety of different grammatical tenses but we also explain the intricacies of aspect and modality (expressing the uncertainty, wish, probability or obligation). It is important to notice that in Polish, some future forms in Portuguese are replaced by the past forms or by the subjunctive.
Keywords: gramatical tenses, aspect, future, portuguese language, polish language.

O futuro tem sido ultimamente objecto de vários estudos, o que se deve à sua origem especial. Este tempo verbal possui nas línguas românicas várias formas e uma das suas características principais, que predomina mesmo na investigação, é a característica do futuro como „tempo-modo" (Paiva Boléo, 1974: 108), graças ao seu uso modal muito frequente[1].

Se o futuro é um tempo posterior ao presente, podemos supor que o locutor possui alguma informação que se refere ao futuro, prevê um estado de coisas que lhe permite predizer o que vai ocorrer. Daí resulta uma abertura para os mundos ou histórias possíveis, que servem

[1] Encontramos a mesma situação nas línguas europeias, p. ex. o inglês, o romeno, o sardo (Oliveira, 1985: 355).

para o locutor escolher um deles, assim relevando as suas intenções e os seus planos, baseados nos seus conhecimentos do mundo. Cada acontecimento posterior ao momento da enunciação pode verificar-se ou não, em dependência dos planos do locutor, dos conhecimentos de leis ou tendências naturais pressupostas. Assim nasce o efeito pragmático do futuro que estrutura „uma certa escala de graus de certeza correlativos a diferentes tipos de entoação" (Oliveira, 1985: 356).

Quanto à análise comparativa do futuro português e polaco, devemos destacar as publicações de B. Hlibowicka-Węglarz (1998, 1999) que analisou os empregos temporais e modais do futuro do Indicativo em português e em polaco.

O futuro dos verbos polacos imperfectivos tem a forma composta: é a forma do futuro do verbo ser seguida quer do infinitivo, quer do particípio activo do tempo passado, com as formas diferentes para os três géneros no plural (masculino, feminino, neutro) e dois no plural. Os verbos perfectivos acentuam o facto de concluir o acontecimento, marcam o fim que é um fenómeno momentâneo e não pode durar. Por isso, os verbos perfectivos não são empregues no presente, possuem só o tempo passado e o tempo futuro. O futuro dos verbos perfectivos tem a forma simples, igual às formas do presente dos verbos imperfectivos correspondentes. Segundo B. Hlibowicka-Węglarz (1999), as formas perfectivas são mais interessantes para a análise porque podem assumir duas funções diferentes: exprimir o futuro e o "não-futuro", i.é., a forma que designa os processos que não ocorrem, cuja realização é apenas possível. No presente estudo, decidimos analisar os tempos futuros portugueses comparando-os com as formas polacas, com base nos exemplos provenientes dos romances de Vergílio Ferreira e Hélia Correia.

1.0 Futuro sintético

Se se trata do emprego temporal do futuro simples, ele é bastante restrito, sobretudo na língua falada. A língua portuguesa prefere substituir o futuro do Indicativo por construções perifrásticas com os ver-

bos auxiliares *ir* e *haver*. No entanto, estas formas não podem, em alguns casos, ser substituídas pelo futuro sintético do indicativo, sem modificação do significado de todo o enunciado. O futuro sintético é mais frequente na língua escrita, enquanto o futuro perifrástico se emprega muito na língua falada corrente e na língua popular, e é usado também na literatura.

Uma questão de grande importância é a de estudar o futuro como um tempo enquanto ele se refere a uma ausência do tempo. Distingue-se também um futuro „aproximativo", pelo qual o falante pretende que um acontecimento linguístico lhe seja referido aproximadamente. Geralmente, todas as formas do futuro situam os processos descritos como posteriores ao momento da enunciação T_0.

As formas do futuro acompanham muitas vezes as formas do presente empregue para exprimir o passado (histórico ou de narração).

1. *Terás cama e comida e uns tostões pelas festas. Roupas não faltarão, que a menina tem muito e farta-se depressa. (...) Eu lhe darei razões para te deixar ir.* (CNV: 14)

Będziesz miała łóżko i jedzenie, i parę groszy w czasie świąt. Ubrań nie zabraknie, jako że panienka ma ich dużo i szybko się nudzi. (...) Ja jej dam powody, dla których powinna pozwolić ci pojechać.

Neste exemplo, podemos observar que em ambas as línguas foram empregues as formas do futuro. Na versão polaca, usam-se a forma composta do verbo imperfectivo ter (*mieć*) e as formas simples dos verbos perfectivos faltar e dar (*zabraknąć*, *dać*). Contudo, na língua portuguesa, o valor modal do futuro é muito mais frequente do que o valor temporal. Este emprego modal explica-se pela própria natureza do futuro que descreve os processos que ainda não se realizaram, nem se realizam: emprega-se para indicar factos certos ou prováveis, posteriores ao momento em que se fala, para exprimir a incerteza (probabilidade, dúvida, suposição) sobre factos actuais ou como forma polida do presente. Quando a realização depende de várias condições ou não se tem a certeza absoluta da realização, usa-se muito frequentemente a forma simples.

Em outras palavras, o futuro simples pode exprimir um maior grau de incerteza.

O futuro é sempre modalizado, pois o processo que está para vir escapa à prova da verdade, pois de um acontecimento que ainda não se produziu, não se pode dizer se ele é verdadeiro ou falso, excepto os eventos já existentes na escrita antes de se realizarem na realidade (Mateus *et al.,* 1989: 46). É necessário então que o enunciador garanta a realização de um acontecimento (o futuro categórico), senão, o futuro ganha valores modais. O futuro linguístico exprime sempre, associadamente a um valor temporal, um valor modal de não factualidade (Mateus *et al.,* 1989: 86).

É necessário mencionar que M. de Paiva Boléo (1974) distinguiu vários valores modais do futuro. Um dos valores é o „concessivo", graças ao qual o falante não concorda mas concede (sem convicção):

2. *Farás como quiseres.* (CNV: 131)

Zrobisz jak zechcesz.

Neste caso, em polaco também usamos a forma do futuro, porém, a forma perfectiva, o que pressupõe que a acção vai ser realizada. Portanto, no caso do emprego „dubitativo", que serve ao falante para exprimir a dúvida, a incerteza em relação aos factos descritos (combina-se às vezes com as palavras *talvez* e *porventura* pós-postas exprimindo uma suposição), parece-nos melhor usar em polaco a forma do presente do Indicativo:

3. *Não reconheço a cantiga – virá já da minha infância* (FPS: 13) (Talvez venha da minha infância.)

Nie rozpoznaję piosenki – zapewne pochodzi z mojego dzieciństwa.

Distinguimos ainda o futuro „intimativo" que é capaz de substituir as formas do imperativo, assim como o futuro „aproximativo" que exprime a referência apenas aproximada a um acontecimento.

4. Que horas serão agora?

Która to może być teraz godzina? / Która to jest teraz godzina?

Reparemos que as nossas traduções exprimem os mesmos valores. Entretanto, parece-nos preferível e mais adequado o uso do verbo modal (poder / *móc*) ou o uso do presente do Indicativo.

Todos estes casos que acabamos de apresentar exprimem a modalidade. É inegável que o futuro pode expressar informações com uma forte modalização, também a modalização de possibilidade muito provável e as leis naturais que pertencem ao domínio do necessário (Oliveira, 1985: 366).

5. *O sol nascerá amanhã às sete horas.*

Słońce wzejdzie jutro o siódmej.

No exemplo acima citado, em ambas as línguas usamos as formas do futuro. Em polaco, é preferível a forma simples que exprime o aspecto perfectivo.

Reformulando, o futuro sintético, na maioria dos casos, possui um forte componente modal, que é inseparável dos componentes temporais desta forma verbal. Não podemos esquecer-nos também de que este tempo é muito frequente na língua escrita, enquanto o seu emprego na língua falada é muito escasso.

2.0. Futuro perifrástico (verbos *ir* e *haver* seguidos de infinitivo)

Nesta parte, analisaremos os empregos das formas perifrásticas da língua portuguesa cujo papel principal é o de expressar o futuro.

Passemos então ao emprego da construção perifrástica *ir* seguida de infinitivo. Parece-nos necessário explicar o processo que deu origem ao verbo *ir* como auxiliar de futuro. Este verbo é seguido de um infinitivo final, que exprime o objecto da intenção envolvida em *ir,* mas este objecto remete para um estado de coisas que só poderá ter lugar depois da acção de *ir*. Daí a importância da presença de três traços comunicativos fundamentais: os que exprimem „movimento" e „intenção" contidos no verbo *ir* e o traço „futuro", que exprime o objecto desta acção (Pinto de Lima, 2001: 125). Depois,

com o passar do tempo, os dois traços semânticos iam desaparecendo, só o traço „futuro" progrediu, por isso no português actual o verbo *ir* é apenas auxiliar.

Esta construção perifrástica emprega-se sobretudo na língua falada. A forma com o verbo auxiliar *ir* foi chamada futuro próximo, no entanto, o que diferencia a forma simples da forma do futuro próximo, não é o afastamento do processo do tempo: é a parte que toma o locutor na realização desse acontecimento. Se um acontecimento já está completamente programado, o locutor tem a certeza de que a acção programada vai-se realizar, é mais frequente usar o futuro perifrástico. As frases seguintes parecem atestar esta afirmação:

6. *Vou fazer-te existir na realidade da minha palavra.* (FPS: 48)

Sprawię, że będziesz istniała w rzeczywistości mego słowa.

Nestas frases podemos observar que as formas futuras polacas correspondentes podem ter duas formas diferentes: a simples com o valor perfectivo e a composta com o valor imperfectivo (*sprawię, będziesz istniała*).

As investigações mais recentes provam que a construção *ir* + *infinitivo* não exprime apenas o futuro próximo ou imediato. F. Oliveira (1985: 351) diz que a eminência ou proximidade no tempo advém fundamentalmente dos advérbios ou expressões adverbiais que com aquelas formas se combinam. Naturalmente, existem os localizadores temporais que são compatíveis com esta construção, como *agora*, *hoje*, *agora mesmo*, *neste instante, etc*, em geral incompatíveis com a forma sintética. Portanto, a construção perifrástica muitas vezes refere-se a um futuro mais longínquo.

Quanto à construção perifrástica *haver* seguida de infinitivo, devemos mencionar que esta construção é muito frequente na língua portuguesa. O seu emprego e a sua significação são portanto muito diferentes do emprego da perífrase *ir* + *infinitivo*. É preciso considerá-las como duas formas não-equivalentes. A perífrase *haver* + *infinitivo* é uma forma que possui sobretudo características modais e traduz a intenção de realizar os processos futuros, a incerteza do

falante de que algo acontecerá, exprime também o sentido de obrigação (Cintra, Cunha, 1984: 393). Assim parece que o valor temporal está sempre ligado ao valor modal neste tipo de construção.

7. *Estou só – que é que hei-de fazer?* (FPS: 60)

Jestem sam – cóż mam zrobić?

Apesar de expressar a posterioridade em relação ao T^{o}, um forte componente modal está incluído no valor desta forma. Reparemos que em polaco se usa a forma perfectiva do verbo com o verbo ter, que exprime o carácter modal – o locutor não sabe o que fazer e pergunta a si próprio qual devia ser a solução desta situação difícil para ele.

Em alguns casos, a perífrase tem o objectivo de reconfortar o interlocutor sobre o futuro, tem a função de promessa, de vontade atenuada, mais amável, mais modesta. As formas do futuro exprimem também uma afirmação atenuada, um eufemismo, notamos também o uso „intimativo", de obrigação moral que equivale a um imperativo.

8. *É de rebentar a rir, hás-de concordar.* (FPS: 87)

Można pęknąć ze śmiechu, musisz przyznać.

Na nossa tradução escolhemos o verbo modal *musieć*, que exprime o dever, traduz a obrigação de concordar exigida pelo locutor. Também nos parece possível usar em polaco a forma do imperativo, neste caso a frase podia ser a seguinte:

Przyznaj, że można pęknąć ze śmiechu.

Sistematizando as nossas observações sobre o futuro, podemos constatar que as suas duas formas desempenham várias funções. A forma sintética encontra-se mais vezes na escrita, enquanto a perifrástica aparece mais frequentemente na língua falada, o que não a impede a ser utilizada também nos textos literários. Quanto ao uso modal, este pertence às formas sintéticas e às perifrásticas com o auxiliar *haver*, pois as formas com o verbo *ir* limitam-se a indicar o valor temporal.

3.0 Futuro composto

Como já mencionámos, a origem dos tempos futuros constitui o objecto de investigação de vários pesquisadores[2]. Se se trata do futuro composto, este tempo na língua latina possuía a forma simples, mas, evoluindo, *el futuro perfecto de indicativo ha pasado en portugués a futuro imperfecto de subjuntivo (lat. amaveris>amares, lat. debuerimos>devermos,'debiéremos') […] siendo sustituido […] por una perífrasis con el futuro de indicativo de ter 'tener' (o menos frecuentemente haver 'haber') […] y el participio pasado del verbo que se conjuga: terei cantado.* (Cuesta Vázquez, Luz, 1949: 61).

É o tempo que expressa um acontecimento futuro que estará concluído antes do outro acontecimento também futuro. Esta localização encontra-se limitada pelo momento da enunciação e pelo momento da referência que é sempre posterior ao momento da enunciação. Este valor aparece em C. Cunha, L. Cintra (1984: 460): „uma acção futura estará consumada antes de outra", além de exprimir a certeza de uma acção futura.

9. *Antes que passe a chuva, eu já terei partido.* (CNV: 50)

Zanim skończy się deszcz, już mnie nie będzie.

Nesta frase vemos bem este emprego: o locutor tem a certeza que vai partir, sublinhando a sua certeza com o advérbio *já*, antes de a chuva acabar. O verbo no futuro composto expressa um acontecimento não realizado no momento da enunciação, expressa algo que ainda fica por realizar, por isso podemos falar nesse caso de um carácter hipotético deste tempo.

O futuro composto possuía inicialmente um sentido de perfectividade num tempo posterior, depois, adaptando o carácter eventual desta localização deu origem ao distanciamento não temporal do locutor

[2] *Cf.* S. Ali (1931), P. Cuesta Vázquez, M. A. M. Luz (1949), M. de Paiva Boléo (1965), O. Lopes (1987), I. Andres -Suárez (1994), F. Oliveira (1985), A. T. Alves, (1993), M.E. Almeida (1998), J. Morais Barbosa (1998).

em relação ao acontecimento descrito, o distanciamento que exprime e uma atitude de conhecimento inseguro, de incerteza (Nunes da Silva, 1998: 119).

Entre os acontecimentos futuros e o momento presente do falante que a eles se refere, existe objectivamente uma distância intransponível. Por mais seguros e inegáveis os indícios de que algo deve acontecer, vai acontecer, há-de acontecer – a dúvida de que realmente aconteça, subsiste sempre. […] a distância entre o facto objectivo em si, e a falta de certeza, o não saber do falante […] entre a realidade presente do falante e a irrealidade – objectiva ou subjectiva – do facto (Irmen, 1993: 154).

A forma composta opõe-se à forma simples pelo facto de representar os estados de coisas que descreve como sendo perfectivos. A diferença é de carácter aspectual (Nunes da Silva, 1998: 115).

Portanto, o valor perfectivo não é o único possuido por este tempo, existe outro, talvez ainda mais frequente. Trata-se do valor de „incerteza, de eventualidade, de hipótese plausível aliada à perfectividade (ou preteridade) do acontecimento descrito pelo verbo" (Nunes da Silva, 1998: 116). Este carácter contrasta com o da forma simples, que afirma um acontecimento com mais segurança.

10. *Terá ido à aldeia ou à loja, não deve.* (FPS: 37)

Zapewne poszła do wsi lub do sklepu, nie powinna.

Como vemos, trata-se da perfectividade mas ao mesmo tempo os locutores manifestam a sua incerteza quanto aos eventos que, como se supõe, talvez tivessem acontecido. A perfictividade na versão polaca é expressa pela forma passada perfectiva do verbo *pójść* (ter ido).

Nos seguintes exemplos, os verbos *imaginar* e *supor* parecem sublinhar a falta da certeza do locutor, exprimem apenas uma suposição.

11. *Tenho de ir avisar a Deolinda, o filho não lhe terá dito nada? ou o neto.* (FPS: 26)

Muszę uprzedzić Deolindę, syn chyba nic jej nie powiedział? albo wnuk.

Podemos então considerar que as formas do futuro composto possuem o valor «de „perfectividade distanciada" (distanciamento do acontecimento em relação ao momento da enunciação e também do locutor em relação ao estado de coisas descrito pelo monema verbal) que se concretiza basicamente em dois sentidos: „perfectividade relativamente a um momento de referência posterior ao momento da enunciação" e „incerteza quanto a um acontecimento perfectivo em relação ao momento da enunciação."» (Nunes da Silva, 1998: 122).

Considerações finais

Resumindo tudo o que acabámos de dizer sobre os tempos futuros, é possível afirmar que descrevem estados de coisas indeterminados se se trata da verdade no momento da enunciação. Assim, o futuro exprime, junto ao valor temporal, um valor modal de não-factualidade.

Recentemente, têm-se desenvolvido as teorias modais não-monotónicas, que se explicam assim:

> *Estes sistemas lógicos são lógicas em que a introdução de nova informação (axiomas) pode invalidar teoremas anteriores, isto é, dada a informação A e B à disposição de X, este formula certas hipóteses que lhe permitem fazer certas diferenças. Mas pode acontecer que nova informação altere a plausibilidade das hipóteses e portanto a conclusão D não está garantida. (...) num determinado momento, se podem tomar decisões com base em informação incompleta (...) e determinadas inferências mostrarem-se inválidas.* (Oliveira, 1985: 369).

O futuro é um lugar da não-certeza, por se referir à posterioridade e por ser modalização sobre os conhecimentos que se têm no momento da enunciação, é mais próximo do modo. Várias formas do futuro possuem várias funções: o futuro simples é o mais incerto; a construção *ir + infinitivo* constitui um plano pré-estabelecido; *haver + infinitivo* é sobretudo modal; o futuro composto exprime sobretudo a perfectividade. Como demos, o locutor pode produzir efeitos prag-

máticos diferentes por empregar várias formas do futuro, dando conta de uma maior ou menor certeza perante um estado de coisas.

Ao terminarmos, vejamos a frase em que aparecem três formas futuras diferentes, o que nos permite também sublinhar o valor estilístico dos tempos futuros.

12. *Vou-te adoecer de uma doença estranha, um dia adoecerás de outra terrível que te há-de destruir, envilecer.* (FPS: 62)

Zarażę cię dziwną chorobą, pewnego dnia zachorujesz na inną, straszliwą, która cię zniszczy, upodli.

A primeira forma com o verbo *ir* parece exprimir a certeza do locutor, a segunda, do futuro imperfeito, exprime a suposição, a incerteza, e a última, com o verbo *haver*, fala da consequência, do resultado das acções anteriores. Em polaco, todas as formas são perfectivas, o que confirma as considerações de B. Hlibowicka-Węglarz (1999) acerca do carácter potencial das formas futuras perfectivas. Nesta frase, o locutor não pode ter a certeza que estes acontecimentos terão lugar, a sua realização pode ser possível, contudo, pode ser um simples desejo que nunca se realizará.

Recapitulando as nossas considerações, parece-nos possível afirmar que o futuro sintético é mais empregue na língua escrita. Na língua falada, existe uma tendência muito forte para substitui-lo pelo presente do indicativo ou pelas perífrases verbais. O futuro composto existe sobretudo na língua escrita, nos textos literários e em polaco é substituído pelas formas do passado ou eventualmente do condicional. Quanto aos valores modais, são primordiais para o futuro sintético e para a construção perifrástica com o verbo *haver*. Geralmente, as formas portuguesas têm realizações diferentes em polaco: podem ser traduzidas pelas formas do futuro, mas também do passado ou do presente. Os exemplos escolhidos do nosso *corpus* parecem confirmar todas estas observações.

Bibliografia

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, (1994), *El verbo español. Sistemas Medievales y Sistema Clásico*, Madrid, Gredos.

CUESTA, Pilar V., LUZ, Maria Albertina M., (1949, 1980), *Gramática da língua portuguesa*, Lisboa, Edições 70 (tradução da 3ª ed. revista e aumentada do original espanhol *Gramática Portuguesa*).

CUNHA, Celso, CINTRA, Lindley F. L., (1984), *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Edições João Sá da Costa.

HLIBOWICKA-WĘGLARZ, Barbara, (1998), *Processos de expressão do aspecto na língua portuguesa,* Lublin, Wydawnictwo UMCS.

MATEUS, Maria Helena MIRA, BRITO, Ana Maria, DUARTE Inês, HUB FARIA, Isabel, (1989), *Gramática da Língua Portuguesa*, Coimbra, Livraria Almedina.

SILVA, Paulo NUNES da, (1998), *Os „Tempos Compostos" do sistema verbal português*, Lisboa, Universidade Aberta.

STEN, Holger, (1973), *L' emploi des temps en portugais moderne*, Copenhague, Munksgaard.

Contribuições em volumes colectivos

IRMEN, Friedrich, (1993), "A temporalidade dos tempos verbais em português: o futuro", em: Schmidt-Radelfeldt (Hrsg.), Semiótica e linguística portuguesa e românica: homenagem a José Gonçalo Herculano de Carvalho, Tübingen, Narr, pp. 151-161.

Artigos em revistas

BOLÉO, Manuel de PAIVA, (1974), "Os valores temporais e modais do futuro imperfeito e do futuro perifrástico em português", em: *Biblos, Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, vol. 41, pp. 87-115.

LIMA, José PINTO de, (1998), "A temporalidade como ponto de chegada de um processo de gramaticalização", em: *Revista Portuguesa de Filologia*, t. 22, pp. 341-361.

OLIVEIRA, Fernanda, (1985), "O futuro em português: alguns aspectos temporais e/ou modais", em: *Actas do I Encontro da Associação Portuguesa de Linguística*, Lisboa, APL, pp. 353-373.

Ligações de internet

HLIBOWICKA-WĘGLARZ, Barbara, (1999), "Algumas observações sobre o emprego do Futuro do Indicativo em polaco e em português", em: http://www.lusitanistasail.net/revista/veredas4.html (5.12.2009).

Abreviações utilizadas:

CNV – Correia, Hélia, (1982), *O Número dos Vivos*, Lisboa, Relógio d'Água
FPS – Ferreira,Vergílio, *Para Sempre,* em: http://www.scribd.com/doc/14776603/ Ferreira-Vergilio-Para-sempre-Livro

Justyna Wiśniewska
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

Os equivalentes polacos da perífrase verbal *estar+a+infinitivo*

Resumo:
A língua portuguesa e a língua polaca dispõem de meios diferentes para expressar a categoria verbal Aspecto. As perífrases verbais constituem um dos recursos mais representativos para expressar o aspecto no português europeu. Tendo em conta a falta da perífrase verbal *estar+a+infinitivo* na língua polaca, o presente estudo tem por objectivo verificar os meios disponíveis em polaco para expressar os valores assumidos pela perífrase verbal *estar+a+infinitivo* em português. Achamos que podemos realizar o objectivo do nosso estudo analisando os textos originais e a tradução dos mesmos para o polaco. A análise efectuada evidencia que a língua polaca encontra os equivalentes da perífrase verbal analisada através da forma imperfectiva do verbo simples. Verificamos também nos exemplos analisados o emprego dos verbos imperfectivos e dos adverbiais que muitas vezes não modificam o valor global do enunciado, especificando apenas as informações aspectuais, representadas pela forma verbal.
Palavras-chave: perífrase verbal, aspecto, aspecto perfectivo e imperfectivo.

Abstract:
Polish equivalents of the verbal periphrasis *estar+a+infinitivo*
The Polish and Portuguese languages use different means of representing the category of aspect. Verbal periphrases are some of the most representative exponents of aspect semantics in Portuguese. In the absence of the *estar+a+infinitivo* periphrasis in the Polish language, the aim of the study was to find means of expressing the values represented by the above mentioned periphrastic structure available in the Polish language. The authors believe that the objective can be successfully accomplished by analysing translations into Polish of authentic Portuguese statements containing the verbal periphrasis *estar+a+infinitivo*. The analysis shows that the presented verbal periphrasis has its Polish equivalents mainly in imperfective verb forms. Moreover, the use of imperfective verb forms and adverbial constructs which do not contribute new aspectual values to the overall value of the statement but merely specify what is contained in the verbal form can be observed in the analysed examples.
Keywords: verbal periphrasis, aspect, perfective and imperfective aspect.

De todas as formas verbais que constituem a originalidade da língua portuguesa entre as diversas línguas não românicas, as perífrases verbais são efectivamente, as que colocam mais questões ao linguista. As perífrases verbais são consideradas como um meio privilegiado e muito representativo da expressão da categoria verbal do aspecto. Tendo em conta que a perífrase verbal *estar+a+infinitivo* constitui uma particularidade morfossintáctica do português moderno e a utilização desta construção perifrástica é um recurso linguístico muito importante para a expressão do aspecto em português, decidimos pelas razões aqui mencionadas e também pela falta desta estrutura no polaco estudar a perífrase em questão.

O presente estudo tem por objectivo principal verificar os meios disponíveis em polaco para expressar os valores aspectuais expressos pela perífrase verbal *estar+a+infinitivo* em português.

Para estudar a problemática em questão partimos da hipótese que a diferença que existe entre o português e o polaco, na maneira de expressar a categoria verbal do aspecto, causa dificuldades ao estu-

dante polaco na aquisição do português. A existência na língua portuguesa das estruturas gramaticais e a falta delas no polaco faz com que coloquemos a seguinte questão: é possível expressar os mesmos significados numa língua que não possui este tipo de estruturas? Ou estamos perante a situação em que o conteúdo que transmite a estrutura portuguesa é impossível exprimi-lo no polaco? A resposta a esta pergunta, vamos procurá-la analisando os textos originais e as traduções dos mesmos para o polaco. Esperamos que as nossas análises mostrem bem as diferenças entre os dois sistemas linguísticos.

Para começar, queríamos apresentar resumidamente em que consistem as diferenças relacionadas com a categoria do aspecto entre as duas línguas aqui tratadas.

Em polaco, como em todas as outras línguas eslavas existe um sistema de pares verbais, sendo um dos elementos do par perfectivo e o outro imperfectivo. A oposição aspectual é marcada no léxico e serve-se, principalmente, de morfologia derivacional que é muito complexa e irregular. A formação faz-se pela prefixação (por exemplo *robić vs zrobić*), ou pela sufixação (por exemplo *kaszleć vs kaszlnąć*), enquanto em português a oposição aspectual imperfectivo *vs* perfectivo realiza-se através dos tempos gramaticais: pretérito imperfeito *vs* pretérito perfeito simples. Em português, onde as formas não são marcadas aspectualmente, é o emprego do tempo gramatical que decide o seu valor aspectual. Em ambas as línguas verificamos a utilização dos meios morfológicos mas em português a morfologia derivacional é apenas uma das possíveis maneiras de expressar o aspecto verbal e não tem a mesma função que na língua polaca. Em polaco, o processo aqui mencionado permite classificar os verbos em perfectivos e imperfectivos, enquanto „em português este processo integra os verbos em diferentes classes aspectuais" (Hlibowicka-Węglarz, 1998: 222)

Conclui-se, assim, que a língua portuguesa apresenta uma riqueza de meios linguísticos para exprimir a categoria gramatical do aspecto, tendo ao seu dispor ao lado dos tempos gramaticais e dos meios morfológicos, uma grande gama de construções perifrásticas como também os adverbiais etc., enquanto a língua polaca exprime o aspecto pelas formas verbais marcadas morfologicamente.

1.0. *Estar+a+infinitivo*

A construção *estar+a+infinitivo* é uma das mais representativas e típicas construções não só para a língua portuguesa mas também para as outras línguas românicas[1]. Esta construção assume particularmente o valor aspectual cursivo[2] ou também chamado progressivo sendo objecto de estudo nos trabalhos de semântica. No entanto, vale a pena dizer que „o progressivo em português europeu pode ocorrer com qualquer predicado de tipo eventivo, assim como com alguns estados" (Oliveira, 2001: 738).

Exemplificamos a interacção entre o verbo auxiliar *estar a* e predicados pertencentes a diferentes classes aspectuais de Vendler.

1. A Maria está a trabalhar[3].
2. O Rui está a comer a sopa.
3. O Pedro está a partir.
4. *O Paulo está a ser alto.
5. Estava a pensar nisso.

Retomando os exemplos citados, podemos afirmar que *estar+a+infinitivo* apresenta nos exemplos acima citados (1) e (2) o carácter progressivo das situações apresentadas. Deste modo, a situação é construída como durativa. Estes enunciados concretos confirmam que em português, a perífrase analisada, no presente do indicativo, é o marcador do presente actual. Por outro lado, o verbo auxiliar *estar a* ao combinar-se com o verbo principal *partir*, representante de um evento instantâneo, indica a fase preparatória introduzindo o valor iminencial. No último exemplo (5) encontramos o verbo estativo *pensar*. Neste caso „a forma perifrástica é dispensável e confere ao pre-

[1] Assim por exemplo o seu equivalente em francês é: *être en train+de+infinitivo* enquanto em espanhol é a construção: *estar+gerúndio*. Vale a pena sublinhar que no português do Brasil a construção equivalente é *estar+gerúndio*.

[2] „Aspecto cursivo – valor aspectual durativo. Um estado de coisas num dado intervalo de tempo é apresentado como estando em curso nesse intervalo de tempo" (*Dicionário de termos linguísticos*, vol. 2: 54).

[3] Os exemplos (1-4) vêm de Oliveira (2001: 738).

dicado estativo um carácter de temporariedade, dando-nos a entender que uma dada situação não se verifica anteriormente" (Casanova, 1985: 84 citada por Hlibowicka-Węglarz, 1998: 130). No último exemplo (4) como se pode observar „o valor em curso é incompatível com predicados homogéneos que não aceitam operações de delimitação – *ser alta*" (Sousa, 2007: 188).

Como atrás se referiu, os exemplos citados mostram a compatibilidade do verbo auxiliar *estar a* com todos os tipos de predicados verbais, assumindo com os verbos durativos o valor progressivo e com os predicados momentâneos o valor iminencial.

A forma *estar a* pode ocorrer em contextos em que possua também o valor iterativo. A este propósito Sousa (2007) repara que quando o verbo auxiliar *estar a* ocorre com o verbo principal pertencente à classe dos eventos instantâneos, a situação descrita pode ganhar o valor iterativo. Para exemplificar o que foi dito, ela cita o seguinte enunciado:

6. Esteve a bater à porta.

A autora explica que neste caso, „é construída uma classe de ocorrências de *bater à porta*, em que cada uma das ocorrências é pontual, enquanto a situação encarada globalmente é construída como aberta" (Sousa, 2007: 186).

Tal como sublinham os linguistas, na definição do valor aspectual de uma situação descrita devemos ter em conta os seguintes constituintes: o tempo verbal, o predicado, o verbo lexical, o adverbial e o contexto discursivo. O mesmo se pode afirmar acerca dos exemplos abaixo citados que, além do verbo há vários constituintes que podem concorrer para o valor aspectual de todo o enunciado.

7. Ele tem estado a nadar regularmente desde o ano passado[4].
8. Ele está a nadar das 5h às 6h, ao domingo.
9. Ultimamente, eles têm estado a descer o Tejo todos os fins de semana.
10. Nas férias ele estava a nadar bastante.

[4] Os exemplos citados (7-10) vêm de Garrido (1996: 57).

Embora *estar a* em geral não seja responsável directamente pelo valor iterativo, nestes casos evidentemente desempenha a função do portador da repetição. Repare-se que os elementos sublinhados como *regularmente*, *ao domingo*, *todos os fins de semana* e *bastante* acrescentam à perífrase analisada a possibilidade de expressar a iteratividade. Os exemplos (7) e (9) são interessantes, porque permitem analisar os valores suplementares decorrentes da presença do pretérito perfeito composto que junto com os elementos já mencionados reforça o valor iterativo. Observe-se que o valor iterativo nestes dois exemplos (7) e (9) resulta de uma existência de dois elementos: da presença do pretérito perfeito composto e também dos adverbiais. Este valor é obtido pela presença de elementos suplementares dentro do enunciado.

Sintetizando, podemos afirmar que a perífrase verbal analisada pode expressar valor cursivo, valor iminencial ou valor iterativo, dependendo dos contextos em que ocorre.

2.0. *Estar+a+infinitivo* e os seus equivalentes polacos

Tendo em conta a falta desta perífrase na língua polaca, partimos da análise dos exemplos portugueses para passarmos depois a considerar os seus equivalentes polacos. Classificamos os nossos exemplos de acordo com os meios disponíveis em polaco para expressar os valores da perífrase verbal analisada. E assim temos três grupos de meios disponíveis em polaco que traduzem a perífrase em questão:

– o primeiro grupo, como podemos observar nos exemplos citados abaixo, na língua polaca o valor aspectual da perífrase analisada resulta particularmente da ocorrência das formas verbais simples imperfectivas;

– o segundo grupo em que observamos a ocorrência das formas verbais simples com os adverbiais;

– o terceiro grupo, a perífrase verbal é traduzida pelo verbo que está na forma do gerúndio e por outros meios linguísticos que estão disponíveis em polaco.

Comecemos por observar alguns exemplos do primeiro grupo onde o valor aspectual da perífrase resulta da coocorrência das formas verbais simples imperfectivas.

11. a. Que espere. Por enquanto, ainda el-rei está a preparar-se para a noite. (MC:13)
    b. Musi jednak jeszcze trochę poczekać. Na razie król przygotowuje się do tej wizyty. (MC: 9)
12. a. (…) mas a angústia não desistia, continuava a apertar, a apertar, e agora era ela que estava a perguntar à razão… (TN: 47)
    b. (…) lecz trwoga nie dawała za wygraną, coraz mocniej ściskała i pytała rozumu… (TN: 47)

A observação do *corpus* permite-nos detectar algumas particularidades da tradução da perífrase *estar+a+infinitivo*. Assim, nos exemplos (11) e (12) ocorrem nas duas línguas analisadas as formas imperfectivas: *está a preparar-se*, *estava a perguntar* em português, *przygotowuje się* (*prepara-se*), *pytała* (*perguntava*) em polaco. Como podemos ver, a língua polaca encontra o equivalente da estrutura perifrástica em questão através das formas verbais simples imperfectivas *przygotowuje się* (*prepara-se*), *pytała* (*perguntava*). Veja-se que estas formas são imperfectivas e exprimem o processo durativo. Notamos que o valor aspectual durativo das formas analisadas já está no lexema verbal. Os verbos nos enunciados citados como também o verbo auxiliar *estar a* na construção perifrástica ocorrem no presente do indicativo (11) e no pretérito imperfeito do indicativo (12). Como já sublinhámos antes, na língua polaca existem os pares verbais sendo um deles perfectivo e o outro imperfectivo. Assim no exemplo (11) o verbo *preparar-se* apresenta no polaco duas formas: a forma perfectiva *przygotować się* e a forma imperfectiva *przygotowywać się*, e no exemplo (12) (*perguntar – pytać* e *zapytać*) estamos perante a escolha da forma imperfectiva polaca *pytać*.

Como a perífrase verbal analisada é traduzida na maioria dos exemplos apenas por um verbo simples imperfectivo, consideremos ainda dois exemplos:

13. a. Finalmente está a reconhecer que houve uma decisão e que foi, como teria de ser. (TN: 43)
    b. A więc przyznaje pan, że była to świadoma decyzja. (TN: 41)
14. a. Isto mesmo que lhe estou a contar. (TN: 42)
    b. Właśnie to co mówię. (TN: 40)

Os exemplos (13) e (14) podem assim interpretar-se: a duração é inerente às formas polacas *przyznawać* (*reconhecer*) e *mówić* (*falar*), as formas imperfectivas que, em si, exprimem o valor em curso. Os exemplos apresentados permitem constatar que, em português, a perífrase *estar+a+infinitivo*, no presente do indicativo marca o presente actual. A situação em (13) e (14) está em curso. O valor da perífrase verbal é marcado pela forma analítica e pelo tempo verbal, neste caso pelo presente. Parece bem evidente que a forma perfectiva do verbo polaco, marcada morfologicamente, não pode ocorrer no presente que é um tempo imperfectivo, localizando um acontecimento linguístico como estando em curso.

Passando agora ao segundo grupo dos exemplos, observamos que na língua polaca o valor aspectual da perífrase resulta da combinação do verbo simples com os adverbiais. Os exemplos citados abaixo evidenciam as nossas considerações:

15. a. Desde segunda-feira, em casa, quase não fazia outra coisa, Estava portanto a amadurecer a decisão, ou ela esteve a amadurecer-me a mim. (TN: 43)
    b. Od poniedziałku właściwie bez przerwy się jej przyglądam. To znaczy, że decyzja w panu cały czas dojrzewała… (TN: 41)
16. a. Ele tem em conta que está a nascer gente. FN
    b. On ma to na względzie, że ludzie ciągle się rodzą. FN

Parece-nos interessante fazer algumas observações acerca das formas verbais polacas que ocorrem nos enunciados citados acima. Repare-se que em polaco, nos enunciados apresentados ocorrem os verbos durativos imperfectivos com marcação morfológica. No entanto, é interessante notar a presença dos adverbiais *ciągle* (*constantemente*) e *cały czas* (*todo o tempo*) que funcionam como os mar-

cadores aspectuais de duratividade. Assim, a ocorrência dos adverbiais *ciągle* (*constantemente*) e *cały czas* (*todo o tempo*) com o verbo imperfectivo *rodzić* (*nascer*) e *dojrzewać* (*amadurecer)* acrescentam a todo o enunciado o valor progressivo. A ocorrência da forma perfectiva marcada pelo prefixo *u- urodzić* é incompatível com o adverbial durativo *ciągle* (*constantemente*). É interessante assinalar ainda que a presença do adverbial só acrescenta a todo o enunciado o valor mencionado.

Em português, o valor progressivo destes enunciados resulta da ocorrência do verbo auxiliar *estar a* com o verbo principal imperfectivo. A imperfectividade das formas citadas resulta também do uso do pretérito imperfeito do indicativo (15) e do presente do indicativo (16).

Tendo em conta o que antes ficou dito, na etapa seguinte das nossas considerações passemos ao terceiro grupo dos exemplos em que a perífrase verbal é traduzida por verbo que está na forma do gerúndio e por outros meios linguísticos que estão disponíveis em polaco.

Vejam-se os exemplos citados abaixo:

17. a. Com método, sem precipitação, parecendo até que estava a recordar os gestos e os movimentos da noite que passou… (TN: 172)
    b. Metodycznie, bez pośpiechu, jakby przypominając sobie gesty i ruchy z owej nocy spędzonej na szkolnym strychu… (TN: 171)
18. a. (…) passeou o foco da lanterna em redor, como se estivesse enfim a tomar posse de algo que sempre lhe havia pertencido. (TN: 28)
    b. (…) zatoczył krąg światłem latarki, jakby biorąc we władanie coś, co zawsze było jego własnością. (TN: 25)
19. a. Em primeiro lugar, durante o tempo em que a parede estiver a ser construída, é inevitável que os verbetes e os processos dos mortos recentes… (TN:167)
    b. Po pierwsze, podczas budowy nowej ściany jest rzeczą nieuniknioną, że karty i teczki osób niedawno zmarłych, z powodu braku własnego miejsca w budynku… (TN: 165)

Ora bem, nos dois exemplos aqui referidos (17) e (18) observamos o uso das formas do gerúndio presente: *przypominając* (*recordando*) e

biorąc (*tomando*). Como se sabe, o gerúndio presente é a forma imperfectiva, os verbos *przypominać* (*recordar*) e *brać* (*tomar*) são também imperfectivos. Na língua polaca, neste tipo de contexto, a ocorrência do gerúndio é possível. O emprego do verbo polaco perfectivo não é possível neste contexto. Também os verbos perfectivos são incompatíveis com a forma do gerúndio. Vale a pena sublinhar que a tradução do enunciado mantém a fidelidade com o texto original.

Passemos agora à tradução polaca da forma verbal *a parede estiver a ser construída* (o exemplo 19). É interessante notar que enquanto a forma acima mencionada foi traduzida como *podczas budowy nowej ściany* (*durante a construção da parede*) (que embora não constitua a tradução à letra, mantém o valor imperfectivo da situação descrita), a forma *budowy* foi tratada como se fosse a forma derivada do verbo imperfectivo *budować* (*construir*) (*budować* (*construir*) – *zbudować*, a forma perfectiva prefixada por *z-*). Neste enunciado a expressão adverbial quantificadora de duração *podczas* (*durante*) acrescenta também o valor de imperfectividade. Recordemos ainda que, do ponto de vista semântico, no exemplo aqui apresentado não há nenhuma incompatibilidade no uso da forma do substantivo em vez da forma verbal na língua polaca. Assim, a tradução que parece não corresponder ao texto original, mantém a semântica do enunciado.

3.0. Conclusões

Todas as observações feitas neste estudo permitem concluir que a perífrase verbal em questão se combina com todo o tipo de predicados: com actividades, eventos prolongados, eventos instantâneos e estados. A construção perifrástica *estar+a+infinitivo* pode marcar valor de situação em curso, valor de situação iminente, pode apresentar também valor iterativo. Os valores desta perífrase devem ser analisados tendo em conta os contextos em que surge. Assim, cada um dos valores que podem ser associados à perífrase *estar+a+infinitivo* deve analisar-se no quadro geral do enunciado e nos contextos concretos.

A língua polaca encontra os equivalentes da perífrase verbal analisada através da forma imperfectiva do verbo simples ou também através da presença dos adverbiais. Encontramos os exemplos onde a perífrase é traduzida pela forma do gerúndio ou por um substantivo derivado da forma verbal imperfectiva.

Bibliografia

BARROSO, Henrique, (1994), *O aspecto verbal perifrástico em português contemporâneo*, Porto, Porto Editora.

BATORÉO, Hanna Jakubowicz, (1989), "Realizações pragmáticas do aspecto no discurso de uma criança de cinco anos de idade", em: *V Encontro da Associação Portuguesa de Linguística*, Lisboa, Universidade de Lisboa.

GARRIDO, A.M. de Carvalho, (1996), *Expressões temporais de duração em Português Europeu*, FLUL, Dissertação de Mestrado.

HLIBOWICKA-WĘGLARZ, Barbara, (1998), *Processos de expressão do aspecto na Língua Portuguesa*, Lublin, Wydawnictwo Marii Curie-Skłodowskiej.

OLIVEIRA, Fátima, (2001), "Alguns operadores aspectuais em português europeu e português brasileiro", em: *Actas do XVI Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*, Lisboa, Associação Portuguesa de Linguística, pp. 737-749.

PIERNIKARSKI, Cezar, (1969), *Typy opozycji aspektowych czasownika polskiego na tle słowiańskim*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

SOUSA, Otília, (2007), *Tempo e Aspecto – O imperfeito num corpus de aquisição*, Lisboa, Colibri.

VENDLER, Zeno, (1967), *Linguistic and Philosophy*, Ithaca, Cornell University Press.

XAVIER, Maria Francisca, MATEUS, M.ª Helena Mira (eds.), (1992), *Dicionário de termos linguísticos*, APL, ILTC, Lisboa, Edições Cosmos.

Abreviações utilizadas:

FN – Falante nativo

MC – Saramago, José, (2004), *Memorial do Convento*, Lisboa, Editorial Caminho, 34.ª edição.

Saramago José, (2001), *Baltazar i Blimunda*, Poznań, Dom Wydawniczy Rebis, 2.ª edição (tradução de Elżbieta Milewska)

TN – Saramago, José, (1998), *Todos os nomes*, Lisboa, Editorial Caminho, 2.ª edição.

Saramago, José, (1999), *Wszystkie imiona*, Poznań, Dom Wydawniczy Rebis (tradução de Elżbieta Milewska)

LITERATURA

Mário J. Aires dos Reis
Instituto Camões, Lisboa

O tópico do *tempus fugit* em *Em Nome da Terra* de Vergílio Ferreira

Resumo:
O tópico do *tempus fugit* no romance *Em Nome da Terra* de Vergílio Ferreira constitui o objecto deste estudo. Trata-se de uma proposta de leitura que demonstra, nos movimentos que perfazem a obra, a presença de um mito primordial, Crono, que emerge como corpo humano e este como tempo. Sustenta-se ainda que, na operação verbal que configura esse fluxo, a morte do corpo ecoa, centrando em si toda a tensão de energia libidinal e psíquica. O *corpus*, dialogando embora com o tempo fugidio (o *tempus fugit*), torna-se, assim, índice da morte e mapa desse acontecer.
Palavras-chave: Crono, *tempus fugit*, concretização, corpo, morte.

Abstract:
The topic of *tempus fugit* in Vergílio Ferreira's *Em nome da terra*
The objective of this essay is to examine the concept of *tempus fugit* in the novel *Em Nome da Terra* written by Virgil Ferreira. It is a profound reading and analysis that shows the different types of movement that constitute this literary work, the presence of Crono, a primordial myth which emerges as human body and it relationship with time. It is also demonstrated that the verbal operation which shapes this movement, echoes the death

of the body, thereby focusing on itself all the tension of psychic and libidinal energy. The *corpus* in dialogue with time turns to a symbol of death and a representation of this reality.
Keywords: Crono, *tempus fugit*, concretization, human body, death.

Na densa floresta de dissertações sobre *Em Nome da Terra* de Vergílio Ferreira (1990), o código temporal foi assumido por críticos de diferentes gerações como baliza de referência para os respectivos gestos críticos. Trata-se da cristalização de uma certa estratégia de abordagem que instala directrizes de ordem metodológica do tipo "sempre que se lê *Em Nome da Terra*, leia-se o tempo".

O paradigma, no entanto, vem de longe, mas não sofreu grandes remodelações no tempo. Podemos começar por vê-lo em Jacinto do Prado Coelho, que, em 1976, no ensaio intitulado *Vergílio Ferreira – um estilo de narrativa à beira do intemporal*[1], introduz o tempo como valioso e quase exclusivo operador hermenêutico na leitura crítica de Vergílio Ferreira; vê-lo retomado por Helder Godinho em 1985, no seu *O Mito e o Estilo* (1982), onde reconhece que a prosa poética de V. Ferreira tem a ver com o jogo tenso da temporalidade e do presente intemporal, uma vez que quer a prosa poética quer esse jogo são manifestações do núcleo mitoestilístico de Ferreira e da demanda da superação de um quotidiano objectivo, com vista a deixá-lo penetrar por dimensões que o desagregam e superem, rumo ao sentido. Por seu turno, Maria Alzira Seixo, em 1986, defenderia, convincentemente, que em Vergílio Ferreira o tempo é visto pelo próprio como "tempo de pesquisa" (Seixo, 1986).

O mesmo paradigma será ainda recordado por Fernanda Irene Fonseca, que, seis anos mais tarde, proporia, em *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra* (1992), uma leitura da obra vergiliana "como pesquisa poético-filosófica sobre a linguagem". A formulação de Irene Fonseca é, de várias maneiras, mais do mesmo, na medida em que avoca claramente que a cogitação filosófica sobre o tempo imprime consis-

[1] Apud *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand.

tência ao "tema central". Aliás, para Irene Fonseca, o núcleo heurístico por excelência passaria a ser, assim, o tempo, lugar onde a pesquisa da "Palavra" e a pesquisa da condição humana se confundem.

O que é entretanto curioso em todo este movimento é a ressaca dessa tese não ter provocado nos seus herdeiros um despejo do problema do modo de ler Vergílio Ferreira, até porque merecera por parte de Rosa Goulart, em Tese de Doutoramento, um tratamento competente e exaustivo (1990).

Entretanto, se é certo que a tendência da leitura crítica de *Em Nome da Terra* radica no entrecruzar todo o exercício hermenêutico, todas as novidades temáticas, com o respeito devido ao "tempo", isso não implica necessariamente que essa sua dimensão seja pacífica. Daí possivelmente a sua inesgotabilidade. Com efeito, ou bem se estuda o tempo, procurando responder à especificação estrutural que lhe é próprio, enquanto fenómeno associado a movimentos estéticos e filosóficos, o que leva a leitura resvalar, legitimamente ou não, para esses domínios, ou, então, o tempo é abordado como categoria semiótico-narrativa com uma margem definitória de tão vasto alcance que suscita interrogações sobre a sua total apreensibilidade e aceitabilidade.

De qualquer modo, quanto tão diversas leituras críticas inscrevem o "tempo" no interior das suas preocupações hermenêuticas, elas pretendem, consciente ou inconscientemente, estabelecer uma percepção justa da função predicativa que esse operador tem na obra. Mas não basta ficarmos por esta apreensão, insistindo nessa sua configuração que comporta disfunções, falhas, lapsos e pontos opacos. É necessário, pois, admitir que o que lhe subjaz é um tópico virgiliano, o do *tempus fugit*.

Mas mesmo isto não basta; é necessário admitir – é esse o objectivo deste ensaio – que ler *tempus fugit*, em Vergílio Ferreira, equivale a aceitar o desafio de dizer que a sua concretização obedece a três decisões simultâneas: a histórica, a hermenêutica e a poética, entendidas como decisões de uma intelecção responsável, de uma apreensão activa. Diríamos que Vergílio Ferreira investiu o seu próprio ser no processo de interpretação, não resultando sua leitura, sua apresentação

de sentidos e valores de uma observação exterior, mas do assumir de um risco, uma resposta que é, no sentido mais profundo, responsável. A noção de responsabilidade que aqui utilizo agrega a da resposta interpretativa que surge da exigência de actualização do sentido. Por isso, o tópico virgiliano do *tempus fugit* manifesta-se em *Em Nome da Terra*, enquanto trabalho que é a sua própria mostração/enunciação.

É neste quadro que este ensaio procurará o tópico do *tempus fugit*, assinaladamente nos gestos que o inscrevem e o mostram na sua enunciação.

Antes de tudo, importa dizer, desde já, que esses gestos se movimentam em três trajectórias que significam: trajectória genelógica (resistência), metafórica (dialéctica do bem e do mal), ética (relações entre identidade e diferença). Aliás, este ensaio propõe-se explicitar as implicações desta tripla responsabilidade criadora.

Recordemos a natureza do tópico virgiliano, na sua complexidade multifacetada, recuando ao mito de Crono. Ora, a primeira constatação que interessa fazer é que as concretizações de Crono são múltiplas, sendo a metamorfose uma das suas marcas fundamentais. Outrossim, o tópico vergiliano é já, em si, efeito de uma leitura, a sua. Basicamente, podem-se contar com três grandes corporalizações suas: uma de índole iconográfica, outra de dimensão literária, e uma terceira de afirmação filosófica.

De facto, até se chegar às Geórgicas de Virgílio longo caminho fora percorrido. Se não, vejamos: o mais remoto discurso iconográfico do Ocidente retrata Crono bicéfalo. Na teogonia órfica, duas cabeças (uma de um touro, outra de um leão) confundem-se, sob uma mesma figuração. O corpo que as sustenta assimila progressivamente os contornos de uma serpente enrolada sobre si mesma – ambiguidade sintomática que, no imaginário grego, transcorre do plano mitopoético para o plano simbólico-evocativo.

A formulação órfica integra-se espontaneamente numa nova formulação que a adapta, a de Hesíodo. Aqui irrompe um Crono de duplo aspecto. Em *Teogonia*, surge temível e implacável (viso que muito posteriormente dirigiria Goya). Em *Os Trabalhos e os Dias*, vimo-lo a velar pela raça do ouro.

Um pouco mais tarde, mais exactamente em *Olímpicas XI* de Píndaro, consagra-se à sua magnificência, tornando-o um mito que de cosmogónico passa a escatológico. Platão, por seu turno, faria avançar este movimento, quando em *As Leis* mostra Crono como legislador prudente que, para evitar o despotismo inerente aos homens de Poder, decide confiar a gestão das cidades a seres de uma raça superior e mais divina, alegoria que rapidamente instituiria em Crono o perfil utópico.

Em suma, na mitologia aqueia, o advento de Crono é o advento da paz, porque é ordem, disposição, lei (Crono aniquila Caos, o universo confuso da criação "fora do tempo"), mas, simultaneamente, é destruição e morte das coisas e da ordem que ele mesmo fomentou. Terrível e desvairado na sua dupla natureza, Crono acabou por ser vencido por Zeus. Ou seja, Crono institui o tempo, a ordem. Zeus vence Crono, vence o tempo, com ajuda da sua mãe Ctónia – ambígua figura da obscura e fecundante presença vital do feminino -, impondo uma ordem cósmica arredado da brusca e irracional alternância saturnina e violência destrutiva.

A temporalidade, como se vê, fora já instituída pelo Saber grego como Destino, como Necessidade absoluta e apriorística não do Ser, mas em relação ao Ser, que é por ela condicionada sem qualquer oportunidade de retorno.

Aliás, o tempo assim entendido não é a epifania do Ser, nem a sua Necessidade. O Tempo É. Fora e contra a erosão do transcorrer do tempo (da sua fuga), apenas é possível e necessário captar o sentido das coisas, mostrando-o. É exactamente isso que *Em Nome da Terra* de Vergílio Ferreira sugere.

Todavia, se a poesia didáctica em verso é a verdade *poiética* do tópico *tempus fugit*, a sua afirmação em ficção narrativa da nossa contemporaneidade (género romanesco) não será um equívoco?

Colocar esta questão pressupõe que nos interroguemos sobre o lado da implicação hermenêutica da noção de concretização, porquanto *tempus fugit* em *Em Nome da Terra* resulta, a meu ver, de uma leitura de Crono que o condenara à semanticidade da recepção. Porque, como se sabe, pelo simples facto de compreender, compreende-se quase sempre de outro modo.

Estamos aqui muito claramente no terreno da capacidade mostrativa de Crono pelo trabalho da linguagem experimentado por Vergílio Ferreira, capacidade mostrativa essa que integra, no seu horizonte, a consciência de que o género romanesco é afectado por um certo tipo de suspeição que, mais alargadamente, ostenta um certo tipo de trabalho de índole retórica, poética e mesmo estética, exigindo, por conseguinte, uma morfologia e uma sintaxe nova em relação ao mito em si. Por essa razão, a obra é acompanhada, na anteportada, do subtítulo "Romance".

Efectivamente, não se prescinde de afirmar esse subtítulo, indicador genelógico, como uma necessidade, pois que permite a instauração de uma situação narrativa, em que o narrador recorre exclusivamente aos sedimentos da memória para recordar, perante a esposa, poética e retoricamente interessada na situação, mas fisicamente ausente, as atribulações da vida passada. Dentro desta situação narrativa, a esposa (a esposa chama-se Mónica) define-se como saber desse narrador em relação ao passado, uma espécie de matéria concreta e finita que será infinitizada. Obviamente que Mónica pode ser lida como um álibi de boa consciência do narrador que, desta forma, também se define simultaneamente como narratário, reunindo em si todos os protagonistas da relação narrativa. Assim, gera-se uma relatividade interdiscursiva, porquanto a enunciação se torna triplamente constitutiva, designadamente da entidade que enuncia, do outro que ele reclama como interlocutor efectivo ou imaginário e de um outro que testemunha essa relação dialógica.

O que quero aqui arguir é que, subjacente à situação narrativa assim instaurada, há a indispensabilidade de se manter junto da voz autoral o fascínio da ambiguidade, sendo este deslumbramento uma estratégia directa para criar o contexto alargado de afirmação alegórica de Crono, através do tópico *tempus fugit*. Deste ponto de vista, é possível afirmar que a voz autoral que legitima Crono já não o faz em termos representativos. Pelo contrário, configura-o de modo identificante capaz de se metamorfosear no que lhe é contingente. E o que é contingente a Crono é o tempo.

Em função de tudo isto, *Em Nome da Terra* pode facilmente integrar-se em obras cujo fundamento repousa na demanda do Ser

em busca do seu Destino e do sentido da vida. Assim, o estrato mítico de Crono seria, nessa obra, a procura de raízes da natureza humana, procura que reconhece o contributo de elementos pré-conscientes na sua estruturação como Homem. E só uma relação total entre o *tempo que foge* e a consciência individual, entre o passado e o presente, entre o colectivo e o indivíduo, entre o homem e a mulher permitirá ao Homem encontrar-se como Ser mais livre e completo. Quer isto dizer que, em *Em Nome da Terra*, as particularidades de Crono da época arcaica se diluiriam para apenas deixar entrever o vulto do que lhe é adjacente: o tempo e a morte. Crono deixa assim de ser um discurso paralelo ou separado do Ser, metalinguagem exterior à sua linguagem, tornando-se memória das coisas inconsistentes que a voz autoral capta como tal, pela Palavra, quando elas fogem.

Deste modo, a gestualidade técnica que diz Crono e *tempus fugit* em *Em Nome da Terra*, articula, em primeiro lugar, a sua concretização com o plurivocalismo, particularmente por eleger a entidade feminina como ponto de divergência de duas vozes e dois olhares que se espreitam cautelosos, na aspiração de um destino comum.

Mas essa gestualidade técnica, por se constituir na memória, levanta um outro problema: o do narrador (que pertence ao tempo do discurso) com ele próprio, enquanto personagem (pertença do tempo da história). O olhar ingénuo desta pode corresponder, por vezes, ao olhar informado, transfigurado e transfigurador daquele que escreve. Em termos técnicos, poderíamos afirmar que a personagem é o eu-narrado do seu próprio discurso (não o "eu-narrante"), o que consente uma espécie de montagem de um discurso a duas vozes, segundo uma técnica de subjectividade, e reflectindo os dados da história quer a nível visual, físico, externo, quer a nível memorativo, psicológico, interno.

Este duplo movimento de o Ser se expor como enunciado constrói um itinerário: o da poética que o veicula. Trata-se de ler Crono como *tempus fugit*, quer dizer como um corpo físico que o tempo fustiga e corrompe, mas que se constrói na Palavra, trabalho de descoberta de um objecto que resiste a ser dito. Crono é *tempus fugit*, existindo e confundindo-se com o Ser. Para se escrever sobre essa fronteira

ou intersecção, inferimo-lo já, é necessário abordá-la nos seus aspectos contingentes. As personagens João e Mónica configuram os traços dessa contingência.

O que, entretanto, complexifica ainda mais o conjunto de questões levantadas por esses aspectos contingentes é a temática que a epígrafe, adiantadamente, ostenta. Dizer como a epígrafe diz *Hoc est corpus meum* (Mateus, XXVI, 26) é articular, já *ab initio*, as questões do corpo, da comunicação e da presença, articulação que simultaneamente exibe esse corpo e a memória que lhe está associada como devoradores metafóricos, metonímicos e alegóricos do distante mas omnipresente Crono.

A admissão de toda esta complexidade equivale a reconhecer ainda que *Em Nome da Terra* se define como relato escrito que estrutura retoricamente os limites do corpo, a sua finitude, a sua quase não-narrabilidade, contra o início, isto é, a sua perfeição, o que conduz, paradoxalmente, ao desejo de historicidade.

Este estado de coisas desenha uma perturbação hermenêutica ou uma desistência no gesto de compreender Crono, como narração primordial. Por conseguinte, o movimento de escrita de *Em Nome da Terra* é uma deslocação que liberta o tempo, procurando-o no corpo de Mónica, corpo feminino que é, conjuntamente, um corpo andrógino.

Não se trata de, depois de ter conquistado a historicidade do presente, tornar agora o corpo um simulacro, mas sim de compreender que o acontecer do tempo é sobretudo o acontecer no espaço-corpo feminino, cuja exterioridade é verbalizável pela memória. Ora, a memória é também ela eminentemente temporal, pois é um signo que se manifesta no tempo, sendo, sim, um simulacro tridimensional, porquanto faz alusão a um espaço ético. Mostrar-se atento perante o tempo equivale a mostrar-se digno, ser parte integrante do ciclo ateleológico do mundo. Helena Carvalhão Buescu aborda com acuidade esta problemática, quando defende que, em *Em Nome da Terra*, a memória manifestar-se-ia enquanto termo comum apropriado para operar a passagem da finitude do corpo para a transitividade da comunicação.

De uma não muito diferente perspectiva, adiríamos que *Em Nome da Terra* faz-se como se procurasse reconciliar o homem com a natureza desse tempo de que é parte também diferente, porque parte verbalizante desse acontecer silencioso que é o mundo. Aliás, reconhecer tal desígnio é aceitar a sua figuração concomitante como alegoria de um corpo social e como corpo verbal, no sentido de vivências reconstruídas pela memória e ditas por palavras escritas.

De facto, a personagem Mónica, na primeira vez que faz uso da voz ("E disseste-me tu não estás no teu juízo") (Goulart, 1990: 10), diz do tempo, tempo que o corpo dela pressente e cataloga, tempo que sendo dela se dissente do tempo do João, tempo másculo, tempo frequentativo e quantitativo. Para além disso, quando, no corpo do narrador, se começam a inscrever, fragmentariamente, o sinal da erosão provocado pelo tempo, o pictórico manifesta-se sobre o verbal. Com este gesto, a escrita que concretiza Crono assume a sua resistência a ser dito por interposto modo verbal. Neste caso, a ostentação de Dürer e da sua *Melancolia* configura, justamente, essa percepção que convida a que se desista do verbal, como se houvesse uma compulsão à escrita sobre aquilo mesmo, em relação ao que se deveria manter silêncio.

Mas, em *Em Nome da Terra*, a *Melancolia* deve ser tomada identicamente como um movimento retórico forte que consuma, "ekfrasicamente", a justaposição do Tempo silencioso e da Palavra escrita. Quando, por exemplo, o narrador diz de si e de Mónica que "vão sendo horas enfim de descermos ao rio" (Goulart, 1990: 294) mostra, precisamente, o desdobramento que é a possibilidade radicalmente inscrita no uso da linguagem e que, também por isso, legitima o texto como corpo/memória que procede à castração do presente, permitindo a abertura à eternidade. Os dois corpos, corpo textual e humano, afirmar-se-iam como lugar de trânsito, e enquanto tal, em permanente transgressão do movimento que os engendra.

Um outro aspecto importante no movimento da escrita de Vergílio Ferreira, em *Em Nome da Terra*, é o da maneira como nela perpassa a fenomenologia do sofrimento.

Vimos já que o Tempo surge, nessa obra, como força implacável que destrói o corpo e também o intelecto, embora todo o carrossel

do intelecto atrás dele se organize, por ser transversal ao intelecto a suscitação a uma realidade transcendente, por suspeita do material imanente que é o *tempus fugit*, em si. E, por se perspectivar sobretudo a partir do corpo feminino e da sua circunstância, *tempus fugit* é a integração desse corpo no grande corpo físico da natureza.

Invocável, portanto, no *Hoc est corpus meum* ou recitável no percurso de quem diz "eu" no texto, o *tempus fugit* constitui-se como uma interrogação aberta que, partindo do corpo ontológico, reconstitui-se em corpo epistémico. *Hoc* comporta um movimento, uma dimensão que progride factualmente para a putrefacção, mas *hoc est corpus* encerra já um gesto de denominação. Neste mesmo sentido, pode-se entender que o gesto de predicação de *hoc* é a inscrição do *corpus* no tempo, a sua degradação incoativa. Com tudo isso queremos sublinhar que *Em Nome da Terra* existe para deixar três lições (algumas de índole fenomenológico) reconciliadoras do *homo intelectualis* e do homem que apenas se encontra num determinado ponto de uma procissão, que é o *tempus fugit*, isto é, fluir incessante do tempo: em primeiro lugar, a verdadeira individualidade das coisas e dos seres escapa-nos; em segundo lugar, o acesso à individualidade total do mundo exterior far-se-á por um desenraizamento natural; em terceiro e definitivo lugar, só a arte pode visar o individual.

Bibliografia

BARLETTA, Giuseppe, (1992), *Chronos: Figure Filosofiche del Tempo*, Bari, Edizioni Dédalo.

BUESCU, Helena Carvalhão, (1993), "Do Corpo e da Memória", em: Vergílio Ferreira (ed.), *Cinquenta Anos de Vida Literária, Actas do Colóquio Interdisciplinar*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 129-137.

COELHO, J. Prado, (1976), "Uma narrativa à beira do intemporal", apud *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, pp. 283-288.

COUPE, Laurence, (1997), *Myth*, London, Routledge.

FERREIRA, Vergílio, (1990), *Em Nome da Terra*, Lisboa, Bertrand, 3ª ed.

FONSECA, Fernanda Irene da, (1992), *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*, Coimbra, Almedina.

GODINHO, Hélder, (1985), *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*, Lisboa, INEC.

GODINHO, Helder, (1982), *O Mito e o Estilo*, Lisboa, Presença.

GOULART, Rosa Maria, (1990), *Romance Lírico: O Percurso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand.

HESÍODO, (1979), *Théogonie*, Paris, Les Belles Lettres.

INGARDEN, Roman, (1979), *A Obra de Arte Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

JANKELEVITCH, Vladimir, (1977), *La Mort*, Paris, Flammarion.

JAUSS, H. Robert, (1978), *Pour une esthétique de la recéption*, Paris, Gallimard.

MINOR, Vernon Hyde, (1994), *Art History's History*, New York, Prentice Hall.

PANOWSKY, Erwin, (1971), *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, Princeton U. Press.

PINDARE, (1979), *Olympiques*, Paris, Les Belles Lettres.

PRIGOGINE, Ilya, (1990), "Nell' enigma del Tempo", em: *Leggere*, nº 17, pp. 82-106..

RIFFATERRE, Michel, (1994), "L'illusion d'ekphrasis", em: Gisèle Mathieu-Castellani, *La Pensée de l'image – signification et figuration dans le texte et dans la peinture. L' Imaginaire du texte*, Vincennes, Press Universitaires de Vincennes, pp. 211-229.

SEIXO, Maria Alzira, (1986), *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, Lisboa, IN-CM, 2ª ed.

SOREL, Reynal, (1995), *As Cosmogonias Gregas*, Lisboa, Publ. Europa América.

VIRGÍLIO, (1867), *As Geórgicas de Virgílio*, tradução de António Feliciano de Castilho, Paris, Typ. Ad. Lainé e J. Havard.

Isabel Araújo Branco
Universidade Nova de Lisboa

A animalidade do homem em contos de Miguel Torga

Resumo:
Este artigo aborda a animalidade das personagens humanas em contos do português Miguel Torga (1907-1995), inseridos em *Bichos*, *Contos da Montanha* e *Novos Contos da Montanha*. Os próprios animais servem como contraponto ao homem, contribuindo para uma reflexão sobre quais são as características humanas e quais as selvagens. As personagens são agrupadas de acordo com os seus traços: alheamento; a força do instinto; a utilização de estratégias marcadamente animais; etc. No final, conclui-se que Torga pretende destacar a dimensão animal do homem e simultaneamente a humanidade do bicho, mostrando como ambos têm da mesma origem, a terra-mãe.
Palavras-chave: Literatura Portuguesa Contemporânea, Miguel Torga, contos, homens, animais.

Abstract:
The animality of the men in Miguel Torga's short stories
This article discusses the animality of the human characters in short stories of the Portuguese Miguel Torga (1907-1995), embedded in *Bichos*, *Contos da Montanha* and *Novos Contos da Montanha*. The animals themselves serve as a counterpoint to the man, contributing to a reflection on

what are the human characteristics and what are the wild. The characters are grouped according to their traits: alienation; the strength of instinct; the use of strategies markedly animals; etc. In the end, it is concluded that Torga intended to highlight the animal dimension of the man and the humanity of the animal, showing how both have the same origin, the mother earth.
Keywords: Contemporanean Portuguese Literature, Miguel Torga, short stories, men, animals.

A obra de Miguel Torga, em particular os contos, reflectem a sociedade comunitária e a sua relação com o animal ancestral, o bicho-pai que permanece nos homens. E, se a dimensão de igualdade social desapareceu nas aldeias e vilas de Trás-os-Montes de que Torga fala, ele, em certa medida, recupera-a através da aproximação das suas personagens humanas aos animais. É essa animalidade do homem que procuramos analisar, partindo de vários contos de *Bichos*, *Contos da Montanha* e *Novos Contos da Montanha*. De referir que os animais são muito valorizados por Torga, apresentando alguns características superiores. No caso do sapo *Babo*, de *Bichos*, é o próprio animal que mostra ao homem perspectivas do mundo que ele desconhecia. Isto significa que o facto de o homem poder ser um bicho não é necessariamente desprezível, embora muitas vezes limite a sua acção e pensamentos.

1. Homens-bichos

«[…] as fronteiras entre o "animal" e o "humano" atenuam-se em Miguel Torga de duas maneiras: pela atribuição aos animais de comportamentos, atitudes, sentimentos, qualidades, modos de pensar humanos; e devido a uma visão do homem que sabe descobrir nele – ou não tenta esconder nele – a parte do "bicho"» (Santos, 1998: 127), afirma João Camilo dos Santos. Esses homens-bichos aparecem em vários contos, assumindo contornos diferentes, mas quase todos podendo ser agrupados de diversos modos: o alheamento; a força do instinto;

e a utilização de estratégias marcadamente animais. Isolados ficam Nicolau e Gabriel, o primeiro como ser que se situa algures entre homem e bicho e que, no final, revela ser mais humano do que parecia; o segundo na sua condição de mediador entre dois mundos.

1.1. O senhor Nicolau

No conto "O senhor Nicolau", onde estão os bichos? Nos insectos capturados e coleccionados por Nicolau ou no próprio coleccionador, isolado da sociedade, solitário, confortável apenas quando prossegue a sua busca? Sem dúvida que o "bicho" do conto é Nicolau. A frase de abertura marca desde logo esta perspectiva: "O pai queria fazer dele um homem" (Torga, 1987). À primeira leitura, a expressão "fazer dele um homem" terá apenas o sentido de o tornar uma pessoa respeitada, mas o texto mostra-nos que o pai quase nem no sentido literal consegue atingir o seu fito. O homem é um ser profundamente social, que vive com os outros e interage. Esse aspecto está quase ausente em Nicolau – e isso faz dele menos homem do que os outros homens. Por isso é incluído em *Bichos*.

Este é o único conto da obra que é precedido por um título, "senhor", marcando assim a distinção social da personagem. Desta forma, o senhor Nicolau distingue-se de todos os outros protagonistas da obra, pelo menos aos olhos de quem assim o chama. No entanto, o próprio narrador, ao colocá-lo no meio dos outros "bichos", poderá não fazer esta distinção. De facto, o vocabulário por ele utilizado aponta para a sua perspectiva sobre Nicolau: classifica a obsessão pelos insectos como uma "desgraça" e considera que o homem é uma "criatura", um "lunático", um "desgraçado", que se transforma num "coveiro" de um "cemitério" de insectos e vive num mundo fechado. Ele "era um bicho", diz.

No entanto, só o facto de ser "senhor", ou seja, ter um rendimento fixo independente do seu trabalho, é que lhe permite ter uma vida livre, dedicando-se à sua busca. Se não vivesse numa sociedade humana organizada que permite acumular dinheiro não poderia levar esta existência, porque teria de responder permanentemente

às necessidades de sobrevivência, procurando comida, bebida e protecção contra os inimigos e as condições climatéricas. Aliás, bastava ser pobre para passar pelo mesmo. Só consegue viver para a sua colecção por ser rico.

Acompanhamos a vida de Nicolau, de criança ao momento da morte, percebendo como a sua obsessão se impõe de modo ímpar. Ele é "abstracto, alheado, fora do mundo". Ou melhor, fora da sociedade e da vida que o pai lhe delineou, chegando ao ponto de quase interromper uma saudação para apanhar insectos. Em pequeno, desaparece à procura de bichos. Entretido na sua busca, só a fome (ela própria uma necessidade animal) o leva de novo à sociedade, suspendendo temporariamente as suas actividades. No liceu, só tinha boas notas na cadeira de Zoologia. O pai queria que se se tornasse médico. Poderia ser a profissão ideal, a que está mais perto da sua vocação depois da veterinária, visto a medicina tratar do corpo, do lado orgânico e animal do homem. Contudo, esta ciência não lhe interessa o suficiente, preferindo a colecção de bichos. Neste ponto torna-se evidente que, quando são postas lado a lado a dimensão humana e a dimensão animal de Nicolau, vence a dimensão animal que despreza o racionalismo e a ciência e se fica pela mera observação.

Até ao fim da vida, ele está mais próximo dos animais do que dos homens, seja pelo seu interesse e actividade exclusiva, seja por não conviver com ninguém nem ter cuidados de higiene. Morre "quieto e feliz", imaginando-se um insecto que vai ser colocado numa caixa. Está de tal modo concentrado no seu mundo que, quando é picado pelo médico, imagina que este enfia uma agulha no seu corpo, como ele fazia com os insectos, e censura a habilidade do médico. Mas aqui, nesta reflexão, espelha-se finalmente a sua dimensão humana: "Era éter acético primeiro, e só então…" O éter acéptico é usado na veterinária como anestésico local – Nicolau anestesiava primeiro os insectos antes de os prefurar com a agulha: matava-os, mas sem dor, numa preocupação profundamente humana.

1.2. Os instintos, fortes e incontroláveis

No conto "O Amor", incluído em *Contos da Montanha*, Lídia é pretendida por vários rapazes. Não se compromete com nenhum, mas também não os rejeita, permitindo que se criem situações confusas e desentendimentos entre os vários pretendentes. Neste texto é evidente que a rapariga "se nega a aceitar o ónus de decidir entre vários homens que a procuram. E assim se nega a preservar a estabilidade social da patriarquia" (McNab, 1998: 284), como nota Gregory MacNab. Os habitantes da aldeia condenam-na, porque "parece manter-se alheia" e concluem que "essa inocência, essa ingenuidade, porém, são subversivas".

É quase uma inconsciência de criança – ou de animal – acrescentamos nós. Por isso Lídia não compreende os conselhos que as mulheres lhe dão no sentido de assumir um namoro nem percebe as acusações de Lúcio e de Verdeal, que mortos às mãos um do outro, a classificam como "excumungada". Esta inconsciência animal rima com a forte atracção que Lídia provoca nos homens, encarnando a figura de mulher-desejo, ou melhor, de fêmea no cio, que todos os machos desejam possuir, mesmo que para isso tenham de eliminar outros concorrentes.

Esta dimensão animal de Lídia e dos homens é sublinhada pelo narrador ao longo do conto através do vocabulário e de algumas expressões. Os rapazes, juntos no dia da inspecção, "nus em pelo, pareciam cordeiros tosquiados" (Torga, 2006). Ela, "com os seios a enfunarem-lhe a blusa de chita", ao mesmo tempo mostra-se disponível e recusa-se "num requebro enigmático". Mas, tal como a sua gargalhada é pura, Lídia não tem plena consciência do poder que exerce sobre os homens nem pretende fazer jogos de interesse ou maldade. É fêmea, mais do que mulher, e, como tal, é acometida pelo desejo masculino, pela vontade dos machos a possuirem, de a tornarem sua – e a todos vê como iguais, sem conseguir distinguir neles nada que os valorize e que os separe do grupo.

Gregory MacNab refere que Lídia "mostra não aceitar as convenções da sociedade em que vive", numa resistência à junção do casal

tradicional e diminuição da importância do masculino. É esta também uma consequência de se ser animal: respeita os instintos – fortes e incortornáveis –, mas evita as regras sociais, humanas e fabricadas. Porque ela é corpo acima de tudo, não mente – como os bichos. Como eles age e não compreende porque é condenada se nada fez. E, como eles, o corpo fala por si, chama o macho e tende a interagir com todos os que lhe aparecem. Esbarra apenas no social – no humano, pois –, que repreende a sua linguagem física e a ausência de compromisso com um homem apenas, afinal compromisso com as regras sociais – e, sublinhamos, humanas. É o instinto, o animal que fala mais alto e que, no fim, ganha: Lídia não compreende as acusações morais (sociais, repetimos) de que é alvo, Lúcio e Verdeal combatem-se até à morte, em luta pela fêmea, prescindindo do diálogo e da tolerância. As regras da natureza acabam por predominar: a fêmea atraente exala desejo, os machos rondam-na e a competição termina em violência e morte.

Esta primazia do instinto e a aproximação da esfera animal está também presente em outro conto da mesma obra, "Um Filho". Mas, aqui, o ímpeto violento dá lugar a um ambiente de paz e serenidade, com o instinto a transformar-se quase em santidade. Encontramos uma profunda harmonia com os fenómenos naturais (do clima da serra ao parto) que indica como a vida animal pode ser branda. No fundo, mostra-se como se pode levar uma existência serena, sem a intervenção da dimensão social.

O pastor Rebel vive isolado no topo da montanha. Desce à aldeia – símbolo da civilização, mesmo que constitua a sua unidade mínima – apenas para casar, regressando a casa com a noiva, Júlia. A sua ligação com a civilização fica-se por aí e, no momento excepcional do parto da mulher, conclui que é duplamente inútil: por um lado, a sociedade não o ajuda (o sogro recusa-se a emprestar dinheiro e Joana Pedra adia a sua visita à montanha para o dia seguinte); por outro, quando regressa a casa e vê que o filho já nasceu, percebe que afinal não era necessário qualquer auxílio da aldeia. A natureza seguiu o seu rumo e tudo correu bem. Como acontece com os animais.

A sua compreensão do mundo faz-se à luz dos ciclos dos bichos e não percebe que o filho possa nascer no Inverno. Se as ovelhas têm

as suas crias em períodos mais quentes, não há razão para que com Júlia seja diferente: "Em Janeiro?! No pino do Inverno?! Juizinho! Ao menos deixasse vir o Março. Não via como as crias da Peluda tinham morrido de frio? Em Março. Em Março é que estava bem." Mais tarde, quando Júlia começa com as dores de parto, vai cortar ramos para alimentar as ovelhas antes de ir pedir ajuda à aldeia. Dividido entre o balido das ovelhas e os gritos da mulher, vencem as primeiras.

Mas não é apenas Rebel que deixa predominar a ascendência animal; também Júlia o faz, com o seu "ar de maçã camoesa": primeiro casa-se com ele, levada pelo desejo de "um homem a cheirar a urze e com ar de lobo", uma espécie de ser selvagem; depois aceita os adiamentos sugeridos pelo marido e acaba por não comprar o enxoval do bebé; mais tarde, pare o filho sem ajuda de ninguém. Sublinhe-se que o parto constitui um dos momentos mais animais da existência humana e que a ajuda de outras pessoas é normal. Só entre os bichos é que este acto não é auxiliado. Júlia, pelo contrário, teve o filho completamente sozinha. Isolada no monte, foi mais animal do que os animais – e saiu vitoriosa: leu à luz um filho saudável e ela própria não teve complicações físicas.

A criança fecha este triângulo, ocupando um vértice onde talvez a dimensão animal predomine ainda mais. Era "um filho simples, natural, sem precisos, sem Joana Pedra, sem faixas, sem cueiros, sem nada". O bebé nasceu sozinho, sem ajuda de parteiras e sem precisar de materiais e de roupas. Não tinha necessidades nem exigências, tal como um bicho acabado de parir. Só precisa da mãe e do seu leite – "acordou cedo a gritar com a mesma fome do gado".

1.3. Estratégias animais

Do conjunto de personagens dos contos de Miguel Torga, destacam-se algumas pela sua utilização de estratégias animais, em que a tentativa de eliminação do inimigo se impõe. É o caso dos protagonistas dos contos "O Lopo" e "A Caçada", ambos integrados em *Novos Contos da Montanha*. No primeiro, Lopo vê a sua mina passar para as mãos do senhor Casimiro, "rico e manhoso" (Torga, 1988). Não con-

ta a ninguém nem deixa transparecer o desespero, mas esta atitude de auto-controlo e de racionalidade esconde um plano de vingança. A vingança obriga à fuga, mas representa acima de tudo uma libertação, simbolizada pelo próprio percurso que Lopo faz entre a sua casa e a casa de Casimiro: "E cada passo que dava ia libertando as ervas que o sincelo prendera." De espingarda na mão, procura o inimigo. A morte confirma o sentimento de libertação, procurado por Lopo, e comprovado pelo narrador: "O tiro partiu, o podador [Casimiro] caiu de bruços sobre a videira, e o sol por detrás dos montes começou a tentar encher o dia de inverno de uma luz doirada de primavera." Esta morte está duplamente de acordo com a natureza, porque, por um lado, resulta de uma acção violenta e animalesca, e, por outro, parece repor o equilíbrio do mundo.

No caso de "A Caçada", encontramos também uma tentativa de vingança violenta, mas com um final diferente. Felismino e Marta partem para um dia de caça, sabendo ambos que se trata de um jogo de sobrevivência. Os dois preparam-se para matar o outro dissimulando com um pretenso acidente. Mantêm o jogo durante todo o dia, mantendo-se alerta para salvar a vida. Fingem cortesia, mas existe apenas violência, medo e vigilância. Felismino e Marta parecem estar "invulneráveis à torreira e à fadiga", porque o instinto de sobrevivência é mais forte: o primeiro que hesitar é liquidado. Ambos o sabem, por isso ambos se mostram fortes. A aparência de segurança e solidez é levada a sério, indiciando seres robustos. Mais do que ser importa parecer, de forma a impôr respeito ao inimigo e prevenir o seu ataque, não só porque dispensa um desperdício de forças, mas também porque, no íntimo, não está certo na vitória. É preciso mostrar as garras para afastar o inimigo e os dois homens fazem-no durante toda a caçada. No fim vêem que estão de igual para igual: "Em frente um do outro, mediram-se ainda, num último e mudo desafio…" São os dois fortes, condição atestada pelo número de perdizes caçadas: "Tinham doze cada um." Desta igualdade reconhecida por ambos, surge o respeito mútuo e a harmonia e, no final do dia, desistem da vingança.

1.4. Entre o homem e o bicho

O pastor Gabriel tem um poder especial sobre as ovelhas, comunicando com elas, "numa comunhão instintiva com a natureza". Esta relação privilegiada com a natureza, coloca Gabriel num lugar excepcional, por ser simultanemante único – ninguém mais consegue manter esta relação com os animais – e fronteiriço – está no limiar de dois mundos. O pastor, colocado nesta posição de mediação, pertence a ambas as dimensões e não pertence a nenhuma. Não se esforça por se aproximar mais dos humanos, nem abandona a atitude de supremacia em relação às ovelhas. É um rebelde, tal como os animais que escolhe para o rebanho. Com eles mantém uma aliança, transformando-se no chefe de "um bando de salteadores". Tanto o pastor como as ovelhas ganham com isso: elas comem sempre, mesmo quando os bons pastos rareavam; ele sobrevive graças às ovelhas bem nutridas. Trata-se de uma relação de simbiose: ambos têm proveito com o outro. A simbiose é, aliás, uma das relações mais comuns entre espécies animais e implica uma inter-relação íntima entre os organismos envolvidos ao ponto de se tornar obrigatória. De facto, também no caso de Gabriel isso acontece: sem ovelhas, Gabriel teria de arranjar outra ocupação; sem Gabriel, as ovelhas passariam fome. Tudo isto acontecia instintivamente.

2. Lado a lado

Colocados no mesmo plano, em paralelo, encontramos uma espécie de "pares de bichos", em que se realçam as características de um e de outro, num exercício que resulta em conclusões menos óbvias: o macho Morgado e o seu dono, e as várias personagens de "Repouso" e "Maio moço". Isabel Vaz Ponce de Leão fala numa "Arca de Noé, onde os bichos simbolizam homens, e em harmoniosa coabitação, surge o bicho-homem" (Leão, 2003: 33). Contrapomos nós que a "harmoniosa coabitação" nem sempre existe, simplesmente porque a natureza é feita de lutas, de esforços e empenhos. Por isso,

a coabitação existe entre estes dois universos animais: o dos "bichos clássicos" e o da gente da montanha. Como escreveu Miguel Torga em *Diário*, IV, "o homem é, ao cabo e ao resto, um animal. Sofra, pois, como animal e não como deus".

2.1. Macho e patrão

No conto "Morgado", incluído em *Bichos*, são postos lado a lado um macho e o seu dono. Surgem como companheiros em todas as ocasiões, nos bons e nos maus momentos, trocando cumprimentos e carinhos, assumindo manias e idiossincrasias, revelando sentimentos e susceptibilidades, partilhando esforços e responsabilidades.

O macho Tenório tem características tipicamente humanas. «O dom da reflexão e o dom da fala, a atribuição de correntes de consciência aos animais, a sua caracterização através de atitudes, pensamentos e sentimentos que os assemelham aos homens e os integram de maneira perfeita no universo do humano retiram a estes "bichos" a qualidade de seres puramente selvagens, profundamente diferentes dos homens e seus contrários absolutos», escreve João Camilo dos Santos. Esta afirmação pode ser aplicada precisamente a Tenório, que se revela mais bondoso e leal do que o dono, portanto, seu inverso, a impressão positiva do negativo que é o homem. O macho aprecia os carinhos que lhe fazem, reage a motivações, anima-se com expressões divertidas, fica ofendido quando o tratam com maus modos, reflecte no futuro e tem maus pressentimentos que procura afastar com pensamentos racionais. O narrador vai mais longe e confere humanidade explícita ao animal ("bem comido e bebido, um homem trabalha com alegria.") e classifica o homem como "patrão", o que pressupõe uma relação de trabalho e remuneração, não de posse.

O macho é atacado por um animal selvagem, tal como o homem. A sua hipótese de sobrevivência não vem da luta, mas sim da fuga. Morgado não é, portanto, assim tão animal como pareceria. Está domesticado e interiorizou de tal forma esta dimensão que nem é capaz de se defender de um ataque físico. Por outro lado, ele luta contra as ofensas morais com palavras, como fazem os humanos. O mesmo

acontece com a tentativa de ultrapassar os medos e as dificuldades, convencendo-se a si próprio da normalidade da situação. Os ataques físicos da besta só têm uma resposta: a fuga pela estrada (não pelo meio da serra, mas pelo caminho dos homens) e a esperança no nascimento do novo dia e a vinda da luz.

No caminho da serra, quando se começam a ouvir os uivos dos lobos, o homem aproxima-se do macho e ficam juntos "como se fosse um só". Mas esta aparência de igualdade é rapidamente desvanecida. O narrador fala em "disfarce" e o dono usa a primeira pessoa do singular na sua lamentação: "Raios partam a minha pouca sorte!" A aliança foi atraiçoada pelo homem. O macho, todavia, persiste na ideia da dupla, utilizando, ele sim, a primeira pessoa do plural: "estavam liquidados."

No final, o homem é o mais bárbaro, porque abandona o macho e deixa-o à sua sorte, lamentando não pela vida de Morgado, mas pelo dinheiro que deu por ele. Morgado é muito mais do que um animal a lutar pela sua sobrevivência. Ele contava com a lealdade do homem, mas este vê-o apenas como uma besta de carga. Postos lado a lado, o macho é mais humano, porque o que mais lhe custa é a traição do homem e perceber que aquele só se preocupa com o valor monetário que ele representa. Na verdade, não se trata de uma questão de dinheiro, mas sim de lealdade e traição, companheirismo e desilusão, estando o animal no lugar do traído que se mantém sempre leal. Apenas Morgado o compreende, mais sensível, mais inteligente e com um comportamento mais correcto do que o do dono – mais humano do que o homem.

2.2. A criança e a fera

Em "Repouso" (*Novos Contos da Montanha*) e "Maio moço" (*Contos da Montanha*), um inimigo por todos temido e com traços de besta incontrolável é vencido por uma criança. No primeiro caso, o homem-animal é Joaquim Lomba, no segundo é um lobo que ataca um rebanho que pasta na serra. Ambos são fortes e assustam. O lobo ataca uma ovelha e, perante as ameças do pastor Gonçalo, recusa-se

a largá-la. Por seu lado, Joaquim Lomba assassinou vários homens e espalha o medo. Andava "sozinho, sujo, coberto da sombra do medo e da desconfiança". Ele quer serenidade, mas torna-se evidente a "impossibilidade de harmonia".

Fortes e aparentemente invencíveis, estes dois animais – real, o lobo; metafórico, o homem – são surpreendentemente vencidos por crianças, seres frágeis e pueris. Talvez venha dessa inocência a força que lhes dá a vitória, porque põem de lado o medo e a imagem de invencibilidade do inimigo. Os adultos reagem com receio e fogem e, desta forma, perdem. Lomba é vencido por um rapaz de nove anos, que erguia perante ele "uma vontade". Usa como única arma a recusa de lhe entregar a cana. Sem ajuda de ninguém, consegue liquidar o inimigo: "Você é parvo ou faz-se? […] Vá lamber sabão. Ora o palerma!". O mesmo acontece com Gonçalo de "Maio moço". Isolado na serra com o rebanho, sem a protecção do cão de guarda, pega no varapau e grita para o lobo: "Grande corno! […] Cabrão! […] Excomungado!" Sente primeiro terror, mas depois a angústia transforma-se em fúria e força e, por fim, em "serena e voluntariosa consciência protectora".

As acções das crianças levam à reposição da harmonia. No caso de "Maio moço", o narrador refere-se ao rapaz como um "vencedor" e conta como a sua vida se "transfigurou": tecem-lhe uma "perfumada crónica" e é coroado com a "alegria conivente da natureza". Em "Repouso", Lomba, perante a reacção do rapaz, comove-se e mostra um sorriso "terno, que lhe refrescou o coração" e o deixa "estranhamente feliz". Acaba por se suicidar, um acto visto com alívio pelos aldeões, convencidos de que assim terão paz. É o "Repouso" do título, não só de Lomba, que conseguiu pôr fim aos seu sofrimento, mas também de toda a aldeia.

Conclusão

Ivana Rangel-Carlsen considera que Miguel Torga "escreve directamente a partir do coração da humanidade, ligado, sem desvios,

ao *inconsciente colectivo*, e é esta a principal razão pela qual estes contos, apesar de serem acerca de camponeses tipicamente portugueses de Trás-os-Montes, são susceptíveis de tradução e aceitação universal" (Rangel-Carlsen, 1998: 266). Isto acontece porque os bichos de que o autor trata são universais e, dentro deste grupo, a sub-classe dos homens-bichos também.

Em *Bichos*, os títulos dos contos são os nomes das personagens. São os bichos que têm nomes de pessoas ou as pessoas têm nomes de bichos? Uma resposta rápida apontaria para a primeira hipótese, mas a verdade é que, no conjunto da obra, há mais bichos do que pessoas. Por isso os bichos parecem ter mais autoridade sobre os nomes – numa espécie de ditadura da maioria –, ou seja, serão as pesssoas que terão nome de bichos. Este efeito é obviamente intencional, porque Torga pretende destacar a dimensão animal do homem e simultaneamente a humanidade do bicho. Homens e animais vêm da mesma fonte, a terra-mãe. São irmãos, companheiros e inimigos e partilham o mesmo espaço. Como Torga tão bem mostra nos seus contos.

Bibliografia

GONÇALVES, Fernão de Magalhães, (1998), *Ser e Ler Miguel Torga*, Lisboa, Vega.

LEÃO, Isabel Vaz Ponce de, (2003), *O Essencial sobre Miguel Torga*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

MCNAB, Gregory, (1998), "Resistência à Patriarquia, sobre dois contos de Miguel Torga", em: Francisco Cota Fagundes (ed.), *Sou um Homem de Granito: Miguel Torga e seu Compromisso*, Lisboa, Edições Salamandra, pp. 41-53.

RANGEL-CARLSEN, Ivana, (1998), "Arquétipos em *Contos da Montanha* e *Novos Contos da Montanha*, de Miguel Torga", em: Francisco Cota Fagundes (ed.), *Sou um Homem de Granito: Miguel Torga e seu Compromisso*, Lisboa, Edições Salamandra, pp. 260-269.

SANTOS, João Camilo dos, (1998), "Homens e Bichos. A Questão do "Humano" em Alguns Contos de Miguel Torga", em: Francisco Cota Fagundes (ed.), *Sou um Homem de Granito: Miguel Torga e seu Compromisso*, Lisboa, Edições Salamandra, pp. 91-100.

TORGA, Miguel, (1987), *Bichos*, Coimbra, Edição do Autor.
TORGA, Miguel, (2006), *Contos da Montanha*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
TORGA, Miguel, (1988), *Novos Contos da Montanha*, Coimbra, Edição do Autor.

Fabiane Renata Borsato
Universidade Estadual Paulista

Morte na antilírica de João Cabral de Melo Neto

Resumo:
O crítico João Alexandre Barbosa aponta na obra *Agrestes* (1981-1985), do poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto, a presença da morte individualizada. Este fato motivou a análise dos enunciadores em primeira pessoa e lirismos na obra *Agrestes*, traço gradativamente eliminado do campo discursivo cabralino desde a obra primeira, *Pedra do sono* (1940-1). Estes elementos destoam do projeto estético de João Cabral, anteriormente baseado na seleção de vozes e fazeres artísticos coerentes com seu método compositivo, em rigorosos valores de triagem e eliminação de quaisquer subjetivismos. Para compreensão desta incoerência, propomos o estudo da última parte da obra *Agrestes*, intitulada «A "indesejada das gentes"», lugar em que a temática da morte é recorrente, bem como a presença de enunciadores a enunciar-se, inclusive a revelar suas sensações sobre envelhecimento e morte. O procedimento analítico deve pesquisar a hipótese de ruptura do tom inflexível do discurso de João Cabral que faria, em relação ao projeto poético, um trajeto inverso, partindo da poesia objetal rumo à poesia subjetiva.
Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto, Agrestes, morte, poesia brasileira, lirismo.

Abstract:
The death in João Cabral de Melo Neto's anti-lyric poetry
The critic João Alexandre Barbosa, points in the work *Agrestes* (1981-1985), of the Brazilian poet João Cabral de Melo Neto, the presence of individualized death. Thus way, this study proposes to analyse the meanings of lyrism and first-person enunciations, in the work *Agrestes*, a trace gradually eliminated from Cabral's discursive field since his first work, *Pedra do Sono* (1940-1). These elements will clash with João Cabral's poetics, previously based on the selection of voices and artistic practices consistent with his compositional method, with rigorous sorting values and elimination of any subjectivism. To understand this inconsistency, we propose studying the last part of the work *Agrestes*, entitled "A indesejada das gentes", a place where the theme of death is recurrent, as well as the presence of enunciators to set out, even to reveal its feelings about aging and death. The analytical procedure should research the hypothesis of rupture of the inflexible tone of João Cabral's speech that would follow in respect to the poetic project, a reverse path, starting from objective poetry in the direction of subjective poetry.
Keywords: João Cabral de Melo Neto, *Agrestes*, death, Brazilian poetry, lyrism.

Introdução

O crítico João Alexandre Barbosa, em estudo da poética de João Cabral de Melo Neto, afirma que em *Agrestes,* obra produzida entre 1981 e 1985, fase de maturidade do projeto poético de Cabral, há uma "educação pela morte, não a social, como a dos diversos cemitérios evocados no primeiro conjunto da obra, mas a individual" (Barbosa, 2000: 170). O primeiro conjunto da obra referido pelo crítico Barbosa vai de *Pedra do sono* (1940-1) a *A educação pela pedra* (1962-1965), sendo *Agrestes* produzida no segundo conjunto que compreende *Museu de tudo* (1966-1974) até a última obra *Andando Sevilha* (1987-1989). O crítico analisa este traço como o que oferece singularidade a *Agrestes*, momento em que um procedimento de individualização constitui-se na narração irônica e sarcástica da morte.

A individualização a que se refere Barbosa insinua um aparente lirismo na obra *Agrestes,* expresso ainda pela presença frequente de eus poéticos em primeira pessoa, recurso de ruptura do tom inflexível da poesia objetal cabralina anterior. A análise deste traço de individualização pode revelar um modo de apreensão das marcas da obra *Agrestes* e da hipótese de ruptura do projeto estético e ético de Cabral, iniciado na década de 40, conforme mencionado acima.

As obras anteriores a *Agrestes* reforçam o projeto artístico de construção de uma poesia refratária a sentimentalismos e abstrações, cujo objetivo fundamental é o questionamento contundente do eu lírico sob o objetivo de eliminação de suas marcas para avultação da poesia e de seu processo de composição.

Nos anos 80, o projeto estético de Cabral estava consolidado, mas há o anúncio, em *Agrestes*, de certo impedimento de sua continuidade devido ao fluxo temporal e à lúcida certeza da proximidade da morte, fatores anunciados pelo eu lírico que requerem análise. O antilirismo permanece até a última obra de Cabral, mas é possível afirmar que a novidade parece ser a inserção da categoria tempo que, ligada à inevitável chegada da morte, sustenta certa narratividade na obra *Agrestes*. O eu poético, mantendo-se coerente com o projeto estético cabralino, utiliza o recurso da narratividade para falar dos riscos do ato de escrita, do leitor, questões que serão descritas e analisadas a seguir.

1. As duas faces de *Agrestes*

Agrestes (1985) possui 92 textos poéticos, divididos em seis partes, que apresentam a recorrência temática de obras anteriores.

O título "Agrestes", na acepção de adjetivo comum aos dois gêneros, está grafado no plural, e faz referência a sujeitos e coisas adeptas do áspero e rigoroso. Agrestes, enquanto substantivo masculino, semantiza solo pedregoso, de escassa vegetação, espaço entre a mata e a caatinga, portanto zona intersticial a que se pode atribuir outros sentidos, como o de representação do espaço de composição poética

de João Cabral, com suas marcas estruturais rigorosas e sua predileção pelo concreto, pétreo.

Estes espaços áridos estruturam as seis partes em que se divide *Agrestes*:

1. "Do Recife, de Pernambuco": compõe-se de 18 poemas em que memória e história narram anedotas sobre engenhos, cais, portos, roda dos expostos, bairros recifenses.
2. "Ainda ou sempre Sevilha": apresenta 14 poemas e a permanência (**Ainda ou sempre**) do tom dos poemas que singularizaram Sevilha, a cultura e os bairros sevilhanos em obras anteriores a *Agrestes*.
3. "Linguagens alheias": contém 24 poemas predominantemente metalinguísticos, em que se mantém o diálogo dos eus poéticos de Cabral com vozes artísticas de convergência e divergência com suas opções estéticas.
4. "Do outro lado da rua": possui 10 poemas que retratam paisagens e cultura africanas.
5. "Viver nos Andes": acompanha o formato da parte 4 e em seus também 10 poemas descreve índios, páramos, cordilheiras, ovelhas da paisagem andina.
6. "A "indesejada das gentes"": retrata, em seus 15 poemas, a chegada da morte e as possíveis reações diante do fato.

A estrutura de *Agrestes* fundamenta-se em duas unidades em que as partes 1, 2, 4 e 5 abordam espaços diversos: Recife, Pernambuco, Sevilha, África, Andes e as partes 3 e 6 poetizam as vozes de influência e rechaço, bem como a questão da morte e da escrita, sendo a metalinguagem altamente presente nelas.

A parte intitulada "Linguagens alheias" trata de métodos e discursos de artistas como Marianne Moore, Clarice Lispector, Murilo Mendes, Klee. A questão da morte aparece em três poemas: "Visita a São Miguel de Seide", "A W.H. Auden", "Contam de Clarice Lispector".

"Visita a São Miguel de Seide", após mencionar o incêndio da Casa Museu Camilo Castelo Branco, detém-se no suicídio de Camilo que tem por conseqüência a concretização de uma dicção distin-

ta e contundente como o ato de suicídio: "(…) matando-se deu à fala,/ com os mesmo metais, outra liga" (Melo Neto, 1999: 553). A dissonância da voz de Camilo com a de Cabral é elucidada na leitura que o eu poético empreende do escritor português. O suicídio é sinônimo de eliminação de correspondências entre a pessoa do autor e a poesia. A morte de Camilo por suicídio o coloca no comando da situação e a decisão de eliminar marcas de subjetivismo e de quaisquer associações da pessoa do autor com a do eu lírico dá outra liga à dicção artística camiliana, fato celebrado pelo eu poético cabralino.

"A W.H. Auden" retoma a questão da morte da pessoa do autor, inserindo a obra literária num lugar de aprendizagem da transfiguração poética, do estado de coisa do poema: "(…) hoje só resta a conta aberta/ de teus livros de onde sacar-se.// E de onde há muito que sacar:/ como botar prosa no verso,/ como transmudá-la em poesia, (…)" (Melo Neto, 1999: 555). Novamente vemos que a morte da pessoa do autor favorece a leitura da obra como objeto único de significação.

"Contam de Clarice Lispector" relata o intercâmbio com amigos, realizado por Clarice, de anedotas sobre o teor sério e jocoso da morte. A interrupção das anedotas pelo relato de notícias do futebol é passageira, pois Clarice, assim que o silêncio é retomado, volta ao tema da morte. Vemos neste texto, a associação morte, narrativa, silêncio e narrador. Os quatro elementos são capazes de gerar "dez mil anedotas de morte" (Melo Neto, 1999: 560) e novamente vemos a menção ao discurso como lugar infinitamente criador, cujo procedimento de concepção *en abîme* equipara morte e linguagem, inclusive no título adotado para o poema, em que vemos a metalinguagem de um relato sobre outro relato, expresso no verbo contar, do título e retomado no verbo intercambiar, do verso 2: "Um dia, Clarice Lispector/ intercambiava com amigos" (Melo Neto, 1999: 560). O ir e vir da morte e da linguagem são poetizados neste texto de Cabral.

Os poemas de "Linguagens alheias" em que a questão da morte está presente sugerem uma espécie de preâmbulo para a compreensão da parte final de *Agrestes*, "A "indesejada das gentes"" que tem por marca a presença constante da temática da morte e da preocu-

pação com o fazer artístico, lugar em que situaremos nossa análise para compreensão da individualização da morte mencionada pelo crítico João Alexandre Barbosa.

2. A indesejada das gentes e as reações à morte

A parte final do livro *Agrestes* tem por título um verso do poema de Manuel Bandeira, da obra *Opus 10*, intitulado "Consoada":

> Quando a indesejada das gentes chegar
> (Não sei se dura ou caroável),
> Talvez eu tenha medo.
> Talvez sorria, ou diga:
> -Alô, iniludível!
> O meu dia foi bom, pode a noite descer.
> (A noite com os seus sortilégios).
> Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
> A mesa posta,
> Com cada coisa em seu lugar. (Bandeira, 1961: 168)

A chegada da indesejada das gentes (a morte) é tema dos 15 poemas finais de *Agrestes*. Há desenvolvidas nos textos poéticos duas possíveis operações quando da chegada. Numa delas, o sujeito age; na outra, reage. Estas possíveis atuações são discutidas por eus poéticos que não negam a morte, mas a interrogam, procedimento que na poesia de Cabral, em lugar de instaurar dúvidas, revela conhecimento profundo do tema e construção de perguntas com alto teor afirmativo, transformando o procedimento interrogativo em recurso de estilo para a discussão do conceito de morte.

Há, em *Agrestes*, o afastamento do eu poético para estabelecimento de artifícios argumentativos e perspectiva objetivada. A urgência do tema da morte é evidente, mas a contenção do eu poético é prioritária. O enunciador observador descreve, categoriza e executa procedimentos comparativos sobre o tema da morte. Vemos a exaltação da morte limpa, concisa, inexcedível, presente em poemas como

"O defunto amordaçado", "Direito à morte", "As astúcias da morte", este último parcialmente transcrito a seguir:

> Há o morrer em lâmina fina
> do fuzilado ou em guilhotina
> e um morrer que se desmerece,
> morrer de cama, isto é, morrer-se.
> A votar, quem não votaria
> no primeiro, em sua faca fria?
> Mas quem que caiu na água morna
> da morte de cama, langorosa,
> se lembra que votou num dia
> na morte em metal, expedita?
> Dentro da água morna, remansa,
> de banheira, mas que é da cama,
> (…)
> ninguém pensa morrer nem crê
> que já começa a apodrecer
> nem que o bafo que se revolve
> é já o mau hálito da morte).
> (…) (Melo Neto, 1999: 576-577)

O eu poético não sente a morte, mas a vê, a examina, a descreve. Situações de morte compõem quadros inusitados em que o tema é tratado a partir de sua classificação em dois tipos: a morte por lâmina e a morte acamada. A morte por lâmina, "faca fria", é representação de morte coerente com as anunciadas em obras anteriores, como no poema "Duelo à pernambucana" (de *A escola das facas*, 1975-1980) em que o duelo se faz a foice, num corpo a corpo similar ao do ofício do poeta com as palavras ou ainda em *Uma faca só lâmina* (1955) que apresenta as vantagens do objeto faca, pois o sujeito que a leva dentro condensa a imagem do poeta diligente na busca da concretude da linguagem: "Essa lâmina adversa,/ como o relógio ou a bala,/ se torna mais alerta/ todo aquele que a guarda,// sabe acordar também/ os objetos em torno/ e até os próprios líquidos/ podem adquirir ossos.// E tudo o que era vago,/ toda frouxa matéria,/ para quem sofre a faca/ ganha nervos, arestas" (Melo Neto, 1999: 214).

O impasse do poema "As astúcias da morte" está na negação da faca fria pelo sujeito em estado de morte. Ao preferir o langor da cama e da banheira, o sujeito opta pela frouxidão e fluidez de água, matérias enganosas que iludem o sujeito acamado: "Dentro da água morna, remansa,/ de banheira, mas que é da cama,/ (…) ninguém pensa morrer nem crê/ que já começa a apodrecer" (Melo Neto, 1999: 577). A morte com coisa (lâmina fina) é limpa, merecida, mas há a morte desmerecida e condenada. Cabe conhecê-la para evitar que ela subjugue o moribundo e se torne sujeito da ação. A morte enunciada como astuta é capaz de ardis e enganos e aquele que se deixa conduzir pelo morno da morte de cama, é caracterizado como desmemoriado, porque um dia votou na morte por lâmina e dela se esqueceu. O esquecimento transforma o moribundo em vítima do engano construído pela ambígua morte a ocultar o apodrecimento do sujeito.

Além de categorizar a morte, os textos poéticos de *Agrestes* retiram a aureolização construída e reforçada por rituais e outros discursos. Em *Agrestes*, a morte é representada por meio do recurso da aproximação a uma viagem de automóvel ou avião ("A cama e um automóvel", "Morrer de avião", "A travessia do Atlântico"), pelo amordaçamento do defunto para que este não se manifeste "em sânie" ("O defunto amordaçado"), ou pela aclamação do "Direito à morte", em lugar do direito à vida. Nestes e em outros poemas, o conceito de morte é construído a partir de um referente forte e concreto que oferece objetividade à voz do eu poético e elimina qualquer esboço de sentimentalismos diante do fato.

A leitura de alguns textos poéticos da obra *Agrestes* revela a coerência do projeto estético de Cabral e seus procedimentos de discussão do que deve ser evitado no ato de composição artística. Entretanto, há um texto poético bastante inusitado, intitulado "O postigo", que encerra a obra *Agrestes*. Causa estranhamento a presença do eu poético em primeira pessoa fazendo uma espécie de confissão sobre velhice e conseqüente proximidade da morte. Este texto será analisado para compreensão de uma possível concessão ao lirismo.

3. Concessão ou triagem: análise de "O postigo"

O poema transcrito abaixo encerra a obra *Agrestes*:

O postigo
A Theodemiro Tostes,
confrade, colega, amigo
1
Agora aos sessenta e mais anos,
quarenta e três de estar em livro,
peço licença para fechar,
como fizeste meu postigo.
Não há nisso nada de hostil:
poucos foram tão bem tratados
como o escritor dessas plaquetes
que se escreviam sem mercado
Também, ao fechar o postigo,
não privo de nada ninguém:
não vejo fila em minha frente,
não o estou fechando contra alguém.
2
O que acontece é que escrever
é ofício dos menos tranquilos:
se pode aprender a escrever,
mas não a escrever certo livro.
Escrever jamais é sabido;
o que se escreve tem caminhos;
escrever é sempre estrear-se
e já não serve o antigo ancinho.
Escrever é sempre o inocente
escrever do primeiro livro.
Quem pode usar da experiência
numa recaída de tifo?
3
Aos sessenta, o pulso é pesado:
faz sentir alarmes de dentro:
se o queremos forçar demais

ele nos corta o suprimento
de ar, de tudo, e até da coragem
para enfrentar o esforço intenso
de escrever, que entretanto lembra
o de dona bordando um lenço.
Aos sessenta, o escritor adota,
para defender-se, saídas:
ou o mudo medo de escrever
ou o escrever como se mija.
4
Voltaria a abrir o postigo,
não a pedido do mercado,
se escrever não fosse de nervos,
fosse coisa de dicionários.
Viver nervos não é higiene
para quem já entrado em anos:
quem vive nesse território
só pensa em conquistar os quandos:
o tempo para ele é uma vela
que decerto algum subversivo
acendeu pelas duas pontas,
e se acaba em duplo pavio. (Melo Neto, 1999: 584-585)

O texto poético acima tem no título o substantivo postigo, portinhola secundária, anexa a uma porta maior que tem por função a comunicação restrita e seletiva entre dois espaços. Nas acepções do termo postigo há os semas do perscrutador cuidadoso e do trânsito interespacial, campo semântico adotado no poema "O postigo" para o estabelecimento da relação escritor-leitor.

Dividido em quatro partes, o texto aborda primeiramente o pedido de licença ao leitor para fechamento do postigo e nesta primeira parte há uma relação especular entre sujeitos (leitor e escritor) que fecham o livro, embora o escritor o faça devido à idade avançada.

Na segunda parte do poema, é revelada a dificuldade de escrever. Cada livro impõe-se como estréia e a experiência se torna inábil diante deste fato.

A parte três retoma a questão da velhice do escritor, momento em que há o risco de produção de uma escrita descontrolada. A idade avançada gera medo e impossibilidade do esforço. A saída é o abandono da escrita ou a escrita líquida, condenável.

A quarta parte lança a hipótese de um retorno à escrita desde que haja abolição dos nervos, ou seja, de toda e qualquer excitação física interior. Assumindo-se sujeito preocupado com o passo temporal, afirma que a escrita ainda possível é a de dicionário: "se escrever não fosse de nervos,/ fosse coisa de dicionários." A escrita de dicionário é feita por métodos racionais de compilação lexical, categorial, etimológica, cultural e social, portanto trabalho de organização do espaço textual por meio da seleção, categorização e apreensão dos valores da língua e da linguagem. A etimologia de dicionário remonta ao latim medieval *dictionarìum* ou *dictionarìus* que semantiza 'repertório de *dictiónes'*. Há, no termo dicionário, a referência a um *modus operandi* da escrita desenvolvida sobre o pilar de organização de dicções próprias e aprendidas. A historicidade da língua exige constantes revisões da obra dicionarística, método semelhante ao usado pelo poeta João Cabral em seu ofício poético.

A divisão do poema em quatro partes reitera a presença deste número da proporção perfeita na organização da poesia cabralina. Sua recorrência em "O postigo" está não só na divisão em quatro partes, mas na presença das quadras que totalizam doze, número múltiplo de quatro.

Outro elemento notável é a presença do itálico, recurso de realce; presença gráfica que dialoga com o primeiro poema da obra *Agrestes*, intitulado "A Augusto de Campos". Os dois textos apresentam o interlocutor leitor, a quem primeiramente é enviado o livro para posteriormente fechá-lo (postigo). A presença do eu em primeira pessoa nestes dois poemas faz-se sob a interlocução do leitor. Este procedimento comunicativo revela que o eu poético não pretende falar de si, mas da escrita, objeto de interesse dos dois sujeitos em questão. Escritor e leitor, como co-criadores da poesia, pactuam a escrita elaborada rigorosamente e são vozes de grande perspicácia analítica: "talvez veja no defunto/ coisas não mortas de todo" (Melo Neto, 1999: 517).

O interlocutor Augusto de Campos, do poema de abertura de *Agrestes*, atua nas duas funções (escritor e leitor). Entretanto, o eu poético afirma que a produção de Augusto não é discipular, mas voz capaz de um fazer diverso: "Por que é então que este livro/ tão longamente é enviado/ a quem faz uma poesia/ de distinta liga de aço?" (Melo Neto, 1999: 518). À interrogação, há a resposta de que o leitor em questão é aquele capaz de reconhecer a revolução de poesia diversa: "Envio-o ao leitor contra,/ envio-o ao leitor malgrado/ e intolerante, o que Pound/ diz de todos o mais grato;/ àquele que me sabendo/ não poder ser de seu lado,/ soube ler com acuidade/ poetas revolucionados (Melo Neto, 1999: 518).

A seleção de um leitor acurado é retomada no último poema, "O postigo". O eu poético anuncia a ausência de uma fila de leitores e retoma o aspecto seletivo de sua poesia e de seu destinatário. Se no primeiro poema de *Agrestes*, o leitor-poeta Augusto de Campos foi privilegiado, tanto na dedicatória, quanto na descrição de seu método compositivo; no último, o leitor-poeta é o interlocutor do enunciador e o lugar de destaque é ocupado pelo postigo do escritor que do presente da enunciação faz um balanço de sua produção de 43 anos e decide encerrar sua poética.

O poema "O postigo" reitera a lucidez do escritor e seu arbítrio de autor. Aos sessenta, o tempo sofre aceleração e a escrita espacial e figurativa se desacelera. A consciência da continuidade temporal leva o escritor a decidir finalizar a obra e só reabri-la em circunstância propícia a um fazer limpo e cerebral, marcas do projeto ético e estético de João Cabral.

Considerações finais

O estudo de alguns textos poéticos da obra *Agrestes* possibilita afirmar que a morte ali presente é conceitual. A presença de interlocução instaura um universo de comunicação para a discussão do conceito de morte. O tema existencial é recurso metalingüístico, pois revela correspondências com a ação de escrever poesia.

A parte intitulada «A "indesejada das gentes"» dialoga com "Consoada", de Manuel Bandeira, ao classificar as reações causadas pela chegada da morte. Bandeira, numa postura similar à de João Cabral, dá ao eu poético a serenidade de quem pode encontrar morte, porque preparado está e seu entorno espacial se encontra organizado e limpo à espera dela. João Cabral apresenta duas classes de morte: de um lado a previsível e/ou premeditada; de outro, a inesperada. Trata-se do embate entre a consciência e a inconsciência da morte. Morrer de cama é inevitável e imprevisível, morte oposta à valorizada pelo eu poético cabralino e que corresponde aos procedimentos de criação da linguagem poética. A morte cabralina é limpa como a anunciada em "Consoada". Nela, o sujeito, por meio de procedimentos reflexivos, possui autonomia para arquitetar seu espaço sob rigoroso controle e decidir o momento da chegada da morte. Esta classe de morte metaforiza o próprio fazer artístico de João Cabral, estando nela representado o rigoroso processo compositivo.

Não há concessões em *Agrestes*, mas o embate entre o fazer e o não fazer, entre o controle e o descontrole. Por meio de argumentações e questionamentos, o eu poético aborda o ofício da poesia e reforça a necessária construção de teorias da poesia no seio do próprio poema. A dimensão metalingüística dos textos poéticos estudados apresenta e denota a coerência da arquitetura da poética cabralina. Morte, objetos, possibilidades, peso e medidas são lucidamente tratados pelo eu poético que assume posição crítica diante da coisa e da linguagem que a representa.

Bibliografia

BANDEIRA, Manuel, (1961), *Antologia poética,* Rio de Janeiro, Sabiá.

BARBOSA, João Alexandre, (2000), "João Cabral: Museu de tudo e depois", em: *Paisagem Tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999) – Revista Colóquio Letras,* nº 157/158, pp. 159-181.

MELO NETO, João Cabral de, (1999), *Obra completa,* Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

Robson Coelho Tinoco
Universidade de Brasília

Poesia brasileira (ex-cêntrica): marcas de um neorromantismo contemporâneo

Resumo:
A produção poética brasileira respondeu de modo rarefeito, a partir da década de 70, aos desafios e oportunidades que a cultura e a nova ordem sociopolítica apresentavam, advindos, p. ex., pela Guerra Fria, lutas raciais; conceitos sobre Terceiro Mundo, sociedade de informação, ditaduras, globalização. Em tal contexto nacional-mundial, essa produção de fatos e sujeitos propõe reescrever a linguagem poética contemporânea como ex-centro de preocupações éticas delimitadas por projetos estéticos. Sob tal composto ético-estético, neorromanticamente ressaltam divergências sensíveis, frente ao cânone literário nacional, quanto a entender as fronteiras entre poesia e não-poesia, arte funcional, utilitarista e arte engajada. Ressalta, ainda, a bem-humorada e irônica, ainda que simples, denúncia dos "novos tempos" e do que os poetas propunham como busca de uma comunicação mais integrada, criativa e provocativa com as pessoas e com a arte.
Palavras-chave: poesia brasileira, neorromantismo, sociedade, contemporâneo.

Abstract:
Brasilian poetry (eccentric): marks of the contemporary neo-Romanticism
The Brasilian poetic production answered in a rarefied way, starting from the decade of 70, to the challenges and opportunities that the culture and the new sociopolitical order presented coming e.g., for the Cold War, racial fights, concepts of Third World, society of information, dictatorships, globalization. In that national and world context, that contemporary production intends to redraft the contemporary poetic language as a former center of ethical concerns delimited by aesthetic projects. Under such an ethical--aesthetic composition, neo-romantically, sensitive divergences, from the national literary canon, come forward as to understand the borders among poetry and no-poetry, functional art, utilitarian and engaged art. Also stands out the good-humored and ironic, although simple, accusation of the "new times" and of what the poets proposed as search of a more integrated, creative and provocative communication with the people and with art.
Keywords: Brasilian poetry, neo-Romanticism, society, contemporary.

Poesia e confluências contemporâneas

Pode-se dizer quanto à poesia brasileira que desde a década de 70 do século XX ela representa um tipo de póstudo multidirecional. Aliás a expressão "póstudo", com engenhosidade concreta, é usada num poema do paulistano Augusto de Campos, *Pós-tudo*, publicado em 1984. No livro, esse poeta paulistano reavaliava uma impressão, há muito generalizada, de que tudo já tinha acontecido e de que nada mais de novo havia a fazer ou dizer, depois de praticamente um século inteiro das mais variadas experimentações (Moriconi, 2004).

Nesse contexto havia, de um lado, o choque do chamado vanguardismo utópico com a inexorável realidade ocidental consumista; de outro, manifestações de uma exaustão conceitual perdida em si mesma, fruto de embates entre o sentido de consciência crítica e liberdade criativa (Ávila, 2007). Interligando tais "lados exauridos" se condenou a pós-modernidade pela generalização feita pelo primeiro teórico dela, o romancista norte-americano John Barth, autor do famoso ensaio "A literatura da exaustão" (1968). Sob tal percep-

ção, aliada ao sentido de uma poesia de imersão desorientada por exigências editoriais, a fórmula poética de Augusto de Campos expressa bem o clima estético brasileiro das duas últimas décadas do século XX. Assim o ano de 1984 se mostra como marco divisório entre o período das gerações 68 e 70, ainda revolucionário, e o período propriamente de final de século – segunda metade dos anos 80 e pela década de 90, marcada pela efervescência poética nacional, sobretudo nos estados do Paraná e Santa Catarina.

Quanto a esse quadro sócio-estético, a década de 80 foi muito de leituras de poetas estrangeiros, de superação do cânone tradutório dos concretistas, de sobrevivência dos 70, de culto à poesia de Ana Cristina César, Adélia Prado, Manoel de Barros. Nos idos da década de 70 se cumpria bem, sem se prender a nenhuma escola ou fórmula literária, o papel-personagem do poeta incomodado em um país tricampeão de futebol, vivendo as duras marcas de um período ditatorial, ainda às margens da comunidade global em que outros países se nutriam nos novos ritmos tecnológicos e da política pós-guerra.

Mirando o Brasil, a produção poética nacional, desfigurada em suas temáticas e crítica do momento, reaplica a "dialética da malandragem" (Candido, 1993). Nessa reaplicação busca, com suas multivariações (de temas e formas), um novo caminho de reconhecimento do país atual, em que se manifestava novo caminho ético-estético, desde os anos 70, e que pressupunha uma nova forma de relacionamento entre as classes sociais.

Entenda-se que, via poesia marginal sobretudo das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, se instaurara a proposta para uma nova visão de linha evolutiva da literatura. Considerava-se que, como a técnica ou a ciência que evoluem, o texto, o fazer literário também deveriam evoluir. Assim, não mais interessava a ideia de literatura como algo pré-estabelecido em si mesmo ou como processo de continuidade literária. Para o então poeta contemporâneo importava que suas "coisas" não tivessem nenhum padrão dessa continuidade com "isso que se chama literatura" (Leminski, 1994: 18).

Imersa na contemporaneidade das vanguardas multimídias, à poesia cabe um novo papel de deixar de organizar o caos sócio-his-

tórico instaurado para vivenciá-lo. Assim conseguia transitar impassível por um irregular feixe expressivo de códigos, signos e linguagens, expressando ideias-emoções de variadas faixas etárias, atrelando-se a recentíssimos processos de informação de massa ou de grupos específicos. Aliás, quanto ao sentido de "auto-afirmação e reconhecimento" citado, o escritor-poeta Haroldo de Campos afirma, sobre a poesia contemporânea (em especial sua experiência com a poesia computadorizada) que esse tipo de experiência já estava contido nas premissas históricas da Poesia Concreta, lançada e elaborada no Brasil, por volta da década de 50. (Araújo, 1999).

Considere-se que nossa produção poética contemporânea legou aquilo que se pode chamar de *espontaneísmo orientado*, atingido pelo completo domínio dos meios poéticos e de total predisposição ao poema. É, assim, naquele estranho poder de absorver o visto – processo subjetivo integrando espírito e visão – que vive a contribuição indispensável dessa produção. Imbricada em sistemas duais computadorizados, tal produção poética reafirma sua predisposição à validação do poema como ferramenta de conhecimento da natureza humana, como reação planejada ao que o poeta *vê* e *sente*. Pode se *ver(ler)sentir* nessa poesia, como crítica poética, que, "(…) a palavra escrita é a verdadeira alma do homem que pensa em ocidentês. Ao contrário do que pensa McLuhan, ela vai mais e mais competir com a televisão" (Pignatari, 1995: 16). É nessa leitura que a poesia reafirma, também, a necessidade do exercício poético incansável:

> A opacidade das coisas
> e os olhos serem só dois.
> A compulsão sem culpa
> de dar sentido a tudo.
> O incômodo pejo
> de ser só desejo.
> Por fim, o acaso.
> Sem o qual, nada. (Brito, 2004: 13)

Como releitura antropofágica do produto literário clássico, parte dessa poesia, ao surgir na linha do *parnasiano chic*, é para ridi-

cularizar suas possibilidades, engajando-se naquilo que se chamou, em Manuel Bandeira, de "rebelião contra as formas convertidas em fórmulas" (Bosi, 2006). Assim, uma dada situação compõe a forma que é, na maioria das vezes, realizada por um conjunto de frases bem arquitetadas, ambíguas, "vestidas" em metros comuns, com uma sonoridade profundamente presente. O poema vai, dessa maneira, rompendo suas frases que aparentemente são inequívocas, claras; suas palavras-signos (Bosi, 2003).

Acrescente-se ainda, a essa composição poética, o difuso sentido neorromântico de um lirismo marginal colado às imposições das vanguardas, sobretudo as da década de 70. Tal sentido funcionava como "amplificador" de temas e linhas, reforçando uma dada matriz poética centrada na necessidade de concentração e reflexão no *poético* de diversos assuntos, como história, religião etc.; como forma de enriquecimento do "material", da "massa de assuntos".

Revisitando nosso "primitivo modernismo", Oswald de Andrade, a certa altura do *Manifesto antropófago* (1924), anuncia que "… nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós" (Teles, 1991: 355). Nossa produção poética contemporânea defendia uma lógica-em-duplicidade: ao mesmo tempo modernista, portanto "alógica", e individual, "ilógica" pela cartilha do verso / poema bem composto. Quanto aos primeiros modernistas, considere-se que alguns de nossos poetas contemporâneos valorizam pouco a obra de Mário de Andrade, devido a características que taxavam como ufanismo exagerado e, sobretudo, um notado sentimentalismo barato.

Ainda, quanto à questão "poesia no contemporâneo e vanguardas", deve-se retomar a noção de vanguarda como "desvio da norma" (Chlósvki, 1973). Tal sentido de desvio pode ser aplicado tanto para vanguardas estéticas quanto para vanguardas que, além do componente estético, são formadas por outros políticos, religiosos etc. Essas vanguardas possuem, em sua composição básica, um forte elemento *desviante*, que promove desde suas manifestações públicas até mesmo sua condição existencial de grupo(s) social(is).

A contracultura (década de 60), nesse sentido, pode ser definida como manifestação esteticopsicossocial (Risério, 1991) em que vida

e obra surgem como elementos, por vezes conflitantes, mas inseparáveis, em qualquer situação. A partir desse período, com ramificações sócio-estéticas que se estendem até hoje, por ex., nos *blogs* e *workut* da internet, instaura-se uma espécie de onda, também poética, neorromântica. Essa onda anuncia e oferece às pessoas novidades como drogas alucinógenas, dietas naturais, vidas alternativas, pacifismo, ecologia, orientalismo, movimento feminista, pansexualismo etc.

Integrada a tudo isso ressalta uma produção com um quê de mistura-de-um-pouco-de-tudo que se entrega às influências concreto-líricas de Donald Keene e Haroldo de Campos, em que o método ideogrâmico é peça-chave dessa estética vanguardista que se assume como seguidora de novos conceitos e linhas estéticas. Poesia que trabalhou exaustivamente a dicotomia e/ou dialética instaurada entre o sentido do legível e ilegível, de limite e dissolução, erudito e popular, história e filosofia, prosa e poesia, informação e comunicação, com parte dessa produção mesclando uma massa coesa de ficção e erudição.

Assim tornada elemento contemporâneo, a poesia vê no dia-a-dia da vida a possibilidade real de (re)acender o romantismo como *neologomarca* de uma postura mais centrada no sentimental, no espiritual e no indizível das palavras. Nela, ao romper com um tipo de produção de viés concreto, o poeta busca a reconstrução de uma poesia brasileira como se começasse tudo de novo. E assim faz, na busca da compreensão de que "difícil é descobrir o novo nas coisas recentes" (Leminski e Bonvicino, 1999: 10).

Parte dessa produção, ainda atrelada ao cânone, reaproxima-se dos parnasianos por seu gosto pelo artifício da estrutura poética e uso de outros recursos (rima e escansão, por ex.); outra, assume como norma a transformação em novos significados de Figuras de Linguagem, como a antítese e a metáfora. Dessa maneira, compõem suas poéticas, dentro de uma linha neorromântica, articulando visão intimista com a abordagem tecnicista da poesia concreta: articula-se Olavo Bilac e Oswald de Andrade; Vinícius de Moraes e Glauco Matoso; Cecília Meirelles e Xico Alvim. O poeta contemporâneo, ao utilizar com rara habilidade e eficiência o *mass media*, desconfiava da formalidade

acadêmica e do que chamava, no rastro da produção concretista, de "lógica aristotélica" da linguagem.

Posto que poesia e insubmissão caminham juntas (Moisés, 2007), o sentido de poesia imersa no contemporâneo, ao tempo que mantém exemplos de composição poéticas com virtuosismo técnico e aprimorada intelectualidade, estabelece uma relação marcada pelo lúdico, por uma expressão de fundo romântico centrada entre a inocência e o deslumbramento pela vida e pessoas. Muitos desses poemas revelam um inconfundível prazer pelo conteúdo conciso do haikai e assumida liberdade, quanto à estrutura, no uso descompromissado da assonância e da rima, no uso do verso branco e sem medida, construindo o poema visualmente, reconstruindo a forma/fôrma das letras e palavras e ocupando o espaço disponível da folha:

xavante[1]
muitos xxxxx
avante (Leminski, 1985)

só eu
nu
com meu
um
bigo
um
ido a
um ún
ico
nun
ca (Antunes, 2001)

A partir dos anos 70, no Brasil se percebe a estruturação do Movimento Negro Unificado, a proliferação dos terreiros de umbanda, do ritual católico das missas que admitem algumas intervenções do candomblé. Percebe-se, ainda, o ressurgimento de entidades afrocarnavalescas, o renascimento de uma música popular negromes-

[1] Grupo indígena do estado brasileiro de Mato Grosso.

tiça que, entre outros fatores, institui um novo contexto histórico fundamental nas relações sócio-raciais. Ao lado desses acontecimentos nacionais, vê-se o surgimento, no continente africano, de novas nações negras de língua portuguesa superando o colonialismo e a revitalização do movimento *black power* e da *soul music* norte-americanos.

Assim, à vontade, revigorou-se a produção poética nacional a partir da década de 70. Nesse revigor contemporâneo, rotineiramente necessitado em apresentar o "fim de algo" – que bem poderia ser "o fim do próprio moderno ou, em outras palavras, o fim do Sublime, a dissolução da arte de alcançar o Absoluto" (Jameson, 2006: 142) –, tal produção serviu de apoio para uma intenção, na verdade despreocupada, em seguir as idéias da poesia concreta ao longo das trilhas áridas dos anos da década de 60.

Nesses trilhos às vezes não paralelos, tal produção reaplica a importância de Oswald de Andrade com seu coloquialismo nacional e poemas-piada, poemas-minuto, poemas-pílula; o constante e intenso diálogo com a literatura clássica, com os simbolistas e com a poesia *beat* americana, a fim de tentar estabelecer novos parâmetros para a leitura e compreensão da lírica moderna. Reaplica, ainda, a produção literária pela música popular; o uso cordelizado do provérbio, a construção da frase poética densa e simples.

Todos esses "desvios", recriando novos caminhos, traçam o conturbado percurso da poesia nessa imersão conflitante do poroso contexto contemporâneo (Ferréz, 2005). Daí o projeto ético-estético para uma poesia, na verdade, inconclusa em sua missão: textos com a missão, função, expressão de registrar o neorromantismo, o hiper-realismo de uma produção poética na modernidade, perdida no comum para se buscar encontrando na diferença.

Poesia brasileira contemporânea: poética excêntrica em suas marcas neo-românticas (um conjunto de características)

Baseando-se na articulação de alguns conceitos da semiologia e Estética da Recepção (Santaella, 2000; Lima, 1979), na análise do conceito de romantismo anticapitalista (Löwy e Sayre, 1995), o conjunto de características a seguir busca o *desvelamento temático* do sentido de excentricidade romântica na produção poética inserida

na contemporaneidade brasileira. Construída pela articulação conteúdo x forma, essa produção representa a literatura nacional expressa por temas contemporâneos, fundados em uma condição hiper-real e metonímica. Tal expressão contemporânea se manifesta por meio da articulação com uma produção moderna de essência surreal e metafórica (Merquior, 1996).

Sob tal contexto sócio-artístico – delimitado pela década de 70 aos dias atuais – se reestrutura um novo sentido de neo-romantismo, considerado como tipo de expressão excêntrica. Sob um contexto também pós-moderno (Hutcheon, 1991), esse sentido se destaca face ao emblemático poder canônico "delimitador" das obras de poetas como Drummond, Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes. Ainda procurando espaço de representação, esse novo sentido é demarcado por poetas como Manoel de Barros, Marcos Siscar, Glauco Matoso, Xico Alvim, Paulo Henriques Britto, Arnaldo Antunes, entre outros. Neorromânticos excêntricos, às margens de um centro canônico literário estabelecido, esses poetas são, com sua visão crítica, lírica, telúrica, corrosiva e desmascaradora de arte e mundo, efetivamente os refundadores de uma verdadeira "tradição moderna" nacional selada em uma poesia que reflete, a sua maneira, o espaço artístico contemporâneo.

Assim, às margens desse vivo sentido de refundação de uma poética, essa mesmice cíclica dita arte de vanguarda regula, dependentemente, também as relações com aquilo que passou. Na verdade, o dado novo na fase de nossa atual cultura poética – pretensamente ainda contra o erudito, o cânone – , em comparação com a fase do liberalismo avançado, é a exclusão do povo. Assim é que "a máquina gira sem sair do lugar. Ao mesmo tempo que já determina o consumo, ela descarta o que ainda não foi experimentado porque é um risco" (Adorno e Horkeimer, 1993: 126).

É importante entender que, não obstante esse caldo poeticamente caótico de tendências e ideologias – com exceções como os poetas citados ao longo da análise –, há uma tentativa informal em buscar um "sentido de expressão", diga-se, comum. Assim, na linha de um *neorromantismo-excêntrico* e considerado sob essa inconclusa estru-

tura ético-estética contemporânea, seguem algumas características que podem ser avaliadas como componentes basilares de nossa produção poética contemporânea:

- a "presença ausente" da mulher amada – símbolo do sentimento perdido / encontrado no vazio do dia-a-dia;
- a crítica (com intenção solidária) a condições de existência centradas na vida rotineira, sem dificuldades ou dúvidas;
- a poética da neorreligiosidade como ofício de crença em um deus (multibrasileiro) ativo e presente;
- o sentido transmoderno da fugacidade contemporânea para um local ideal, ainda que incrustrado na materialidade urbana das cidades;
- a morte dos sonhos, das vontades como sinal de advertência da efemeridade dos desejos e projetos de vida;
- o poeta multimoderno visto pelo olhar (religioso-poético) do poeta eterno;
- o prazer pela estrutura lírico-poética (trans)formadora como revelação inovadora de si mesma;
- o sobreolhar (neo)romântico do poeta sob a pósmodernidade da poesia;
- o egocentrismo abrigado no meio da excentricidade de uma multidão modernamente reclusa e carente;
- a anti-rigidez de uma estrutura poética decomposta pela via de expressão em prosa;
- a liberdade assumida na construção dos versos e na estruturação transgramatical de tendência modernista;
- a figura (moderna) da mulher descrita como representação neolírico-carnal dos sentimentos do poeta;
- a hipermodernização do *Mal du siécle* composta pela visão de um mundo decadentemente renovador;
- a poesia como desmembramento explosivo da fissão entre um neo(ego)lirismo e uma modernidade pancêntrica.

Em suma, para melhor compreensão da relação poesia / dialogia / excentrismo e sentido mesmo de nação, considere-se que nessa estrutura contemporânea (e funcional) da arte como expressão sócio-

-cultural, de todas elas, a que mais sofreu foi a literatura. Nela, o gênero mais atingido foi, sem dúvida, a poesia que, na verdade e em boa parte, enveredou-se por um desorientado caminho tecno-artístico (Lyra, 1995). Pela necessidade de cobrança por experimentações aleatórias, esse caminho tende a tornar iguais temas, formas e conteúdos em um tempo marcado pela exigência de posturas politicamente corretas, além da enorme profusão de imagens, sons, cores e rapidez na troca de informação.

Tempo em que o grande público se afasta dela (a poesia) em nome de leituras mais pragmáticas e aplicáveis às mais variadas situações. A poesia, de tal maneira represada, tenderia a se distanciar dos novos meios tecnológicos de comunicação de massa, ainda envolvidos por "ícones sócio-artísticos" como Xuxa, Gugu Liberato (apresentadores de tv brasileiros), Super-homem, Ronaldo (jogador de futebol), *reality shows* etc. Não obstante tais louvações efêmeras, por caminhos outros e ainda que tortuosos, o romance se reapresenta no cinema; a novela domina a televisão (sobretudo a brasileira); o conto aproveita a revista; a crônica se diariza pelos jornais. O jornal e a revista popularizaram a crítica e o ensaio, e deles, vieram o artigo e a recensão. A poesia se mantém, forte e fragilizada, como que ligando esses gêneros, sob a idéia de que, tanto na literatura, quanto nas artes visuais, tem havido um repensar da relação signo-reflexividade e prática social.

Enfim, sob tal processo de *repensar* a poesia como expressão lírica independente, é possível se ampliar o debate envolvendo questões como a relação *poder* e *conhecimento*, *intenção literária* e *formas de comunicação* em que, antes de poeticamente ambígua pela imersão na cibertecnologia atual, a poesia brasileira tende a se revelar como algo duplo – pela original demarcação conotativa de suas imagens – e mesmo contraditório – pela franca oposição a um mundo utilitarista, funcional e imediatista. Assim entendido, esse "duplo" referenda a legitimação do poeta em busca de uma nova poética, liberada da tutela de uma pretensa metafísica contemporânea e articulada à linguagem própria da poesia, e não ao discurso da filosofia, ou da economia, ou da política, ou do futebol.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max, (1993), *Dialética do esclarecimento*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

ANTUNES, Arnaldo, (2001), *Tudos*, São Paulo, Iluminuras.

ARAÚJO, Ricardo, (1999), *Poesia visual – vídeo poesia*, São Paulo, Perspectiva.

ASSUNÇÃO, Ademir, (1991), "Leminski: dor e rigor em seus últimos poemas", *Jornal da Tarde,* São Paulo, 29.03.1991.

ÁVILA, Affonso, (2007), *O poeta e a consciência crítica*, São Paulo, Perspectiva.

BOSI, Alfredo, (2006), *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix.

BOSI, Alfredo, (2003), *O ser e o tempo da poesia*, São Paulo, Cia. das Letras.

BRITTO, Paulo Henriques, (2004), *Macau*, São Paulo, Cia. das Letras.

CANDIDO, Antonio, (1993), *O discurso e a cidade*, São Paulo, Duas cidades.

CHKLÓVSKI, Vitor, (1973), "A arte como procedimento", em: Dionísio de Oliveira Toledo (org.), *Teoria da literatura: formalistas russos,* Porto Alegre, Globo.

FERREIRA DA SILVA-FERRÉZ, Reginaldo (org.), (2005), *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, Rio de Janeiro, Agir.

HUTCHEON, Linda (1991), *Poética do pós-modernismo*: *história, teoria, ficção*, Rio de Janeiro, Imago.

JAMESON, Fredric, (2006), *A virada cultural*: *reflexões sobre o pós-moderno*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

LEMINSKI, Paulo, BONVICINO, Régis (org.), (1999), *Envie meu dicionário – cartas e alguma crítica*, São Paulo, Editora 34.

LEMINSKI, Paulo, BONVICINO, Régis (org.), (1985), *Caprichos e relaxos*, São Paulo, Brasiliense.

LIMA, Luiz Costa (org. e trad.), (1979), *A literatura e o leitor – textos de estética da recepção*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

LYRA, Pedro, (1995), *Literatura e ideologia*, Petrópolis, RJ, Vozes.

LÖWY, Michael, SAYRE, Robert, (1995), *Revolta e melancolia – o romantismo na contramão da modernidade,* Petrópolis, RJ, Vozes.

MERQUIOR, José Guilherme, (1996), *A razão do poema*, Rio de Janeiro, Toopbooks.

MOISÉS, Carlos Felipe, (2007), *Poesia & utopia*, São Paulo, Escrituras.

MORICONI, Ítalo, (2004), *Como e por que ler poesia brasileira do século XX*, São Paulo, Objetiva.
PIGNATARI, Décio, (1995), *Letras, artes, mídia*, São Paulo, Globo.
RISÉRIO, Antônio, (1990), "Leminski e as vanguardas", *Revista bric a brac*. Brasília, nº 4 pp. 11-13.
SANTAELLA, Lúcia, (2000), *A teoria geral dos signos*, São Paulo, Pioneira.
TELES, Gilberto Mendonça, (1991), *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, Petrópolis, Vozes.

Regina Dalcastagnè
Universidade de Brasília

A cor de uma ausência: representações do negro na narrativa brasileira contemporânea

Resumo:
As personagens negras são francamente minoritárias na narrativa brasileira contemporânea, conforme uma ampla pesquisa demonstrou. O artigo analisa algumas exceções a esta regra, identificando diferentes modos de representação literária das relações raciais numa sociedade marcada pela discriminação.
Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea, relações raciais, preconceito.

Abstract:
The colour of absence: representations of black people in the Brazilian contemporary narrative
Black characters are frankly minoritary in Brazilian contemporary narrative, as a wide research has demonstrated. This article analyses some exceptions to this rule, identifying different ways that literature represents racial relations in a society marked by discrimination.
Keywords: Brazilian contemporary literature, racial relations, prejudice.

A literatura contemporânea reflete, nas suas ausências, talvez ainda mais do que naquilo que expressa, algumas das características centrais da sociedade brasileira. É o caso da população negra, que séculos de racismo estrutural afastam dos espaços de poder e de produção de discurso. São poucos os autores negros e poucas, também, as personagens – uma ampla pesquisa com romances das principais editoras do País publicados a partir de 1965 identificou quase 80% de personagens brancas, proporção que aumenta quando se isolam protagonistas ou narradores. Isto sugere uma outra ausência, desta vez temática, em nossa literatura: o racismo. Se é possível encontrar, aqui e ali, a reprodução paródica do discurso racista, com intenção crítica, ficam de fora a opressão cotidiana das populações negras e as barreiras que a discriminação impõe às suas trajetórias de vida. O mito, persistente, da "democracia racial" elimina tais questões dos discursos públicos, incluindo aí o do romance.

Se os dados da pesquisa sobre o romance brasileiro recente (Dalcastagnè, 2005) revelam a baixa presença da população negra entre as personagens – além de sua representação estereotipada –, o exame das exceções pode permitir a compreensão das potencialidades e dos limites das (poucas) abordagens do tema. Aqui, serão discutidas obras em que as relações raciais estão presentes: seja reforçando os estereótipos racistas, seja parodiando-os, ou ainda refutando-os a partir da construção de outros modos de interpretá-los. Nestas narrativas, encontramos estratégias diferentes, com diferentes resultados, de inclusão de identidades negras em nossa literatura – um gesto político que se faz estético (ou vice-versa) e que se dá, sempre, no embate com formas abertas ou sutis de discriminação e preconceito.

Ao falar de racismo neste texto, estarei pensando-o nos termos de Ella Shohat e Robert Stam (2006: 51): "O racismo é a tentativa de estigmatizar a diferença com o propósito de justificar vantagens injustas ou abusos de poder, sejam eles de natureza econômica, política, cultural ou psicológica. Embora membros de todos os grupos possam ter opiniões racistas – não há imunidade genética nesses casos – não é todo grupo que detém o poder necessário para praticar o racismo, ou seja, para traduzir uma atitude preconceituosa em opressão

social". E uma vez que a opressão é tanto material quanto simbólica, podemos percebê-la também na própria literatura, uma forma socialmente valorizada de discurso que elege quais grupos são dignos de praticá-la ou de se tornar seu objeto.

Dar concretude e existência a uma personagem não é tarefa fácil, especialmente quando a tradição literária não está disponível como recurso, ou seja, quando nossa poesia, nossos contos e romances não trazem modelos suficientemente ricos que possam servir de inspiração aos escritores. Portanto, a ausência de personagens negras implica na redução da gama de possibilidades de representação. Usar um "modelo" branco e fazer dele uma personagem negra (como no filme *O homem que copiava*, de 2003, por exemplo, onde o ator negro Lázaro Ramos atua no papel de uma personagem que poderia ser branca) não resolve, porque ser negro numa sociedade racista não é apenas ter outra cor, é ter outra perspectiva social (nos termos de Iris Marion Young, 2000), outra experiência de vida, normalmente marcada por alguma espécie de humilhação.

Daí a necessidade de, ao se construir uma personagem negra, envolvê-la em sua realidade social ou ela não parecerá viva – pretensão que a literatura não pode descartar. Um negro que namore uma jovem branca, como no filme citado, não será negro se não receber ao menos um olhar atravessado ao longo de seu caminho, e se não sentir de algum modo em sua carne esse olhar. Ou ao menos não será um negro brasileiro do início do século XXI. Nada contra o uso político dessa estratégia, que procura chamar atenção para o fato de que negros, tanto quanto brancos, sentem, amam e sofrem, mas ela é insuficiente para abranger essa experiência diferenciada, que ainda precisa se legitimar, por si só, em nossa literatura e em nossa sociedade.

O racismo e sua paródia

Mas dizer que os negros são humanos parece ser ainda uma necessidade, quando se percebe que sua animalização se mantém como um "recurso" literário. Para ficar em apenas um exemplo, o homem

negro diante da mulher branca continua sendo representado como o animal sujo cobiçado pela fêmea depravada – como nos contos "O negro" (1968), de Dalton Trevisan e "O negro e as cercanias do negro" (2001), de Haroldo Maranhão. Na primeira narrativa, uma mulher tomada de desejos aproveita a viagem do marido para "curar seu corpo" com a "experiência medonha" de entregar-se "ao primeiro negro com quem cruza na rua" (Trevisan, 1968: 55). O tom de deboche do narrador em terceira pessoa não esconde o racismo, e o chauvinismo, que lhe servem para fazer graça com o leitor, com quem troca uma piscadela. O estereótipo é usado na narrativa não como crítica, mas como recurso fácil de aproximação com o leitor, que ela assume como compartilhando dos mesmos preconceitos. Ou seja, a imagem conhecida permite que o leitor se identifique, ao mesmo tempo em que se reforça a si própria, naturalizando seu conteúdo. Daí sua recorrência, e sua repercussão para além das páginas do livro.

A mesma construção reaparece, sem pudor, 30 anos depois no conto de Haroldo Maranhão. Mais uma vez, o homem negro não se faz personagem, mas apenas objeto em cena. Ele é o corpo desprezível que a mulher branca, em sua irracionalidade, deseja. O narrador em terceira pessoa busca se aproximar do que seria a perspectiva de sua personagem e troca o tom de deboche de Trevisan pelo mau gosto grosseiro: "Se na véspera houvesse alguém idealizado semelhante encenação, repeliria como se repelem disparates, ela! Ali!, a haver-se com um negro!, aqueles bafios! O suor tudo circundava porque a brisa cessara, o mormaço, aumentava o fartum, fartum dos que destilam merda pelos sovacos" (Maranhão, 2001: 24). O que mais impressiona aqui é a ideia de que a literatura ainda possa abrigar – com o respaldo de um crítico literário, que selecionou o conto para a coletânea, e de uma grande editora, que publicou o livro – esse tipo de construção.

Talvez a resposta esteja nas formas de preservação do preconceito na sociedade brasileira, e um dos mecanismos dessa preservação é justamente a legitimação do racismo no interior dos discursos artísticos. Assim, o preconceito pode continuar sendo veiculado porque a sociedade se mantém preconceituosa, e ela se mantém preconceituosa porque vê seus preconceitos se "confirmarem" todos os dias

nas diferentes representações sociais. Por isso a necessidade da denúncia desse processo, o que pode ser feito na literatura através da paródia aos discursos racistas, por exemplo. Essa é a proposta de um autor como André Sant'Anna.

No romance *O paraíso é bem bacana*, Sant'Anna (2006) move um arsenal de representações sociais para apresentar seu protagonista, o Mané. Mané é um garoto negro e miserável que vai jogar futebol na Alemanha e acaba se envolvendo com um grupo de terroristas muçulmanos. Enquanto lemos sua história, Mané está em um hospital, com o corpo dilacerado pela bomba que ele mesmo explodiu, morrendo e delirando obscenamente com as setenta e duas virgens que caberiam a todo mártir da fé, de acordo com uma pretensa tradição islâmica. O garoto – que, segundo nos contam, é quase afásico – só chega até nós através dos discursos ruidosos que estão à sua volta, invadindo seu espaço, contaminando sua história. Todos falam do Mané, todos dizem o quanto ele é idiota, todos destilam sua raiva. O narrador, não menos autoritário, recolhe essas falas e despeja-as sobre sua personagem, soterrando-a, e ela permanece inerte, na cama do hospital.

Embora seja o protagonista do livro, Mané é explicitamente silenciado – é, ainda, objeto da fala dos outros, dos médicos, treinadores, vizinhos, torcedores e jornalistas. O foco do romance não é o seu corpo objetificado (ou o desejo que esse corpo inspira em alguma mulher animalizada), e sim os discursos que incidem sobre ele e que parecem tentar desviar nossa atenção do rapaz. Mesmo assim, por trás de tanto barulho ainda podemos enxergar um garoto negro e assustado nos olhando nos olhos, em silêncio. A narrativa não apaga a sua existência, não o elimina como indivíduo. Mané lembra um pouco a "pardacenta" Macabéa em seu confronto com Rodrigo S. M., em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector (1977). Como a jovem nordestina, ele impõe sua presença calada às outras falas, que se tensionam. O próprio narrador é de algum modo constrangido, já que nos é dado perguntar sobre suas intenções ao dizer o que diz sobre sua personagem. Do mesmo modo que precisamos indagar quem são, afinal, todas aquelas pessoas que falam sobre ele e, em última instância, quem somos nós para julgá-lo, se sequer o conhecemos.

A guerra épica

Se o foco da narrativa é o próprio discurso, como acontece com toda paródia, não há aqui, ainda, a construção efetiva de uma personagem negra. Voltando ao problema da falta de modelos para essas personagens em nossa tradição literária, é preciso observar as estratégias dos autores que se propõem de fato a incluí-las. Diante dessa ausência, eles se apropriam de gêneros e estilos literários já consagrados (e brancos) fazendo com que eles se dobrem aos seus interesses. Lidam, assim, na maior parte do tempo, com a dissonância causada entre a "estrutura branca" (porque normalmente construída para personagens brancas) e suas personagens negras. Daí o desconforto causado no leitor, como se algo estivesse fora de seu devido lugar. Ao contrário do que acontece em *O homem que copiava* – onde o rapaz negro não é visto como negro pelas outras personagens, apenas pelo espectador, que estabelece a tensão entre o que vê e o que conhece do lado de fora do filme – , nessas narrativas o leitor sente a tensão no interior do próprio texto. A dissonância se estabelece entre a personagem efetivamente negra, envolta em todas as suas circunstâncias, e a construção textual, que não a acolheria.

É assim que em *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves (2006), acompanhamos a trajetória épica de Kehinde. Em uma história cheia de peripécias, nos deparamos com a sagacidade, a inteligência, a capacidade de adaptação às situações mais adversas, a resistência e a lealdade dos heróis épicos. Mas Kehinde é mulher, é negra e escrava. O romance começa na África, onde a menina é sequestrada – após presenciar o assassinato da mãe e do irmão – e embarcada para o Brasil. Aqui, é comprada para servir de mucama a uma sinhazinha. Vendo e sofrendo todo tipo de abuso, ela vai crescendo, aprendendo a ler e escrever, a fazer contas e a ganhar dinheiro para comprar sua liberdade. Muito tempo depois, acaba retornando à África, para ter uma vida rica e confortável, como proprietária de uma empreiteira, casada com um inglês, mãe de filhos educados em Paris. O relato de quase mil páginas, destinado a um filho que se perdeu no Brasil, teria sido ditado em sua viagem de volta ao país, quando ela já é uma octogenária.

Portanto, mais do que protagonista, Kehinde é a narradora de sua história e é pela sua perspectiva que o leitor revisita a sociedade brasileira do século XIX, olhando da cozinha, pelas frestas. O romance busca fugir do modelo "pobre escravo da senzala" para apresentar, em detalhes, a vida e as possibilidades de uma escrava instruída, que aproveita todas as brechas para aprender e conquistar sua liberdade, inclusive como mulher. Kehinde entra no Brasil dando um jeito de não ser batizada, para manter sua identidade, e termina na África, batizando os filhos para garantir-lhes o status superior de "brasileiros". Essa ambiguidade é o que dá força à personagem, ainda que a estrutura épica da narrativa pareça transbordar à sua volta, fazendo-a sempre mais poderosa diante das adversidades.

Se o Mané, na força de seu silêncio, é um pouco herdeiro de Macabéa, Kehinde é descendente da guerreira Maria da Fé, protagonista do romance *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro (1984). São ambas heroínas épicas, que extrapolam qualquer pretensão de realismo – belas, fortes e sábias, agindo sempre com segurança e convicção, ainda quando têm dúvidas. Ao ocupar lugar central na narrativa, podem não nos parecer reais, mas trazem consigo a realidade de seu povo. Sendo mulheres, negras e escravas, elas percorrem outros chãos, se encontram com outras trajetórias, se deslocam de acordo com outros ritmos que não aqueles vividos pelas personagens brancas (e por seus leitores, igualmente brancos).

Dor e amor românticos

Deixando de lado as heroínas épicas e atravessando alguns séculos de História, chegamos à representação do cotidiano de um advogado negro no Rio de Janeiro de hoje. Frederico, protagonista de *Bandeira negra, amor*, de Fernando Molica (2005), não empunha armas em nome da revolução, como Maria Dafé, tampouco enriquece, como Kehinde – é apenas um sujeito honesto, que trabalha o dia inteiro e ama uma mulher chamada Beatriz. Mas ele é negro. E, sendo negro no Brasil de hoje, sua história começa pela dificuldade de assu-

mir a própria cor. O que implica, em primeiro lugar, o confronto com o amor da mãe, que fez tudo para torná-lo mais branco do que é – outra faceta do racismo brasileiro, ligada à valorização do "branqueamento" de sua população. Neste caso, o conflito racial se inscreve no corpo mesmo da personagem, espaço em disputa para a demarcação de uma identidade.

Depois de se decidir negro, Frederico passa a defender os direitos dos moradores da favela (quase todos negros também). O confronto se dá, então, com a Polícia Militar (apontada como responsável pelo desaparecimento de três rapazes do morro do Borel), da qual Beatriz, ou a major Ferreira, é a porta-voz. Daí a necessidade de esconderem sua relação – e não só da PM, como também da família da moça que, "branca", tem uma avó negra que se orgulhava de sua "barriga limpa": de onde saíam filhos sempre mais brancos que ela (Molica, 2005: 102). Pela perspectiva do advogado militante, o leitor é conduzido por vielas e estradas rápidas, por casebres, escritórios, mansões, por camburões, para testemunhar a rotina de ofensas, veladas ou explícitas, experimentada pelos negros todos os dias. Contra esse cenário realista, é a história de "amor impossível" entre o advogado e a major, com seus contornos românticos, a causar a dissonância no texto, chamando a atenção do leitor.

Discutindo o tema do escravo na poesia romântica brasileira, Antonio Candido lembrava da importância da poetização da vida afetiva do negro realizada por Castro Alves, que teria dado ao escravo "não só um brado de revolta, mas uma atmosfera de dignidade lírica, em que seus sentimentos podiam encontrar amparo", garantindo "à sua dor, ao seu amor, a categoria reservada aos do branco, ou do índio literário" (Candido, 1959: 592). Assim, colocar em cena personagens negras envoltas em sua subjetividade, amando e sofrendo, talvez não devesse mais ser novidade em nossa literatura, mas pouco se evoluiu desde então. Se Molica expande a narrativa fazendo do amor o elo entre sua personagem e a sensibilidade do leitor – afinal, o brado de revolta pode não ser suficiente –, Conceição Evaristo (2003) o faz pela encenação da dor.

Em *Ponciá Vicêncio*, ela volta ao meio rural (espaço pouco frequentado pela literatura recente), vai até um povoado miserável for-

mado por descendentes de ex-escravos e tira de lá suas personagens: uma mãe, a filha e o filho já adultos que migram, separadamente, para a cidade, dissolvendo a unidade familiar. Uma dissolução que já começara muito antes, com o avô escravo que, desesperado com a venda dos filhos, mata a mulher e tenta o suicídio cortando o próprio braço. Ponciá, a neta, é sua herdeira. Acompanhamos, então, através do olhar de um narrador em terceira pessoa, as suas perdas – aos poucos, vão-se a esperança em uma vida melhor; a relação com o marido, que se torna violento; a possibilidade de filhos, nos abortos sucessivos. A loucura se torna o seu refúgio e é ali que sua mãe a encontra, conduzindo-a de volta para casa.

Vista de fora, Ponciá não nos dirige a palavra, não nos diz quem é. Somos informados que ela herda a loucura do avô, que precisa abandonar a família e as origens, que é submetida a um trabalho subalterno, que apanha do marido e não consegue gerar um filho. Sem lugar no mundo, é a mãe que a acolhe e lhe dá guarida, talvez porque ela simbolize as origens, a identidade negra que precisa ser abraçada. Ponciá, então, mais que a sua própria dor, representa a dor de seu povo. E são os restos desse povo que o leitor vai encontrando pelo caminho em que ela passa: os terrenos abandonados, tomados pelo mato e pelos brancos; os objetos de barro feito por ele e expostos em museus sem qualquer identificação; os sobrenomes que traziam ainda a marca dos coronéis, proprietários de terras e de gente.

A força da ambiguidade

Se Ponciá precisa ser resgatada, e narrada por outro, Rísia, de *As mulheres de Tijucopapo*, de Marilene Felinto (1982), faz seu próprio trajeto, e grita ela mesma a sua história. Também vinda do interior, negra, pobre e nordestina, sem qualquer relação de afeto na família, ela já está no meio do caminho de Tijucopapo quando a encontramos, como uma migrante às avessas, que sai de São Paulo e retorna às origens dando as costas para a BR e penetrando cada vez mais fundo no Brasil cindido que a espelha. Sua viagem é geográfica, literária e míti-

ca. Ao construir o percurso de volta, dilacerada pela perda do homem que amava, Rísia vai refazer sua história, afirmando sua identidade. Só que muito antes de chegar a algum termo, de resgatar a mãe e as mulheres da família, Rísia tem de construir um sentido para si, ainda que seja incoerente, ou improvável. Daí ela sair buscando a paz, a calma necessária para conter sua vontade de matar, ao mesmo tempo em que alimenta febrilmente o ódio que a devora.

Rísia odiaria Ponciá, como odeia a mãe, a avó e as tias, todas traídas, sofredoras, e todas fracas. Não quer parecer com elas, se reconhecer nelas. Mas também não aceita a loucura: "a loucura é a margem que não suporto. A margem não. Eu prefiro o meio da multidão, a massa, os elos da corrente que nos conduz ao nada mas que nos conduz juntos. A margem não. Não a solidão dum louco" (Felinto, 1982: 90-91). É para fugir dessa solidão que ela retorna à terra da avó, Tijucopapo (um pequeno arraial, no Recife, onde, no século XVII, mulheres lutaram, sozinhas, contra os invasores holandeses, vencendo-os e expulsando-os). E é ali que se dará a reconciliação de Rísia com sua condição feminina, onde ela percebe que as outras mulheres talvez sejam como ela, que se sente morrer, mas que precisa continuar de pé, lutando para resguardar uma ideia de si. Mulheres que possuem "a força de um fraco" (Felinto, 1982: 40), mas que continuam empunhando as armas possíveis, mesmo que "as armas do fraco sejam sempre fracas armas" (Bianco apud Bourdieu, 1998: 38).

É a força, muito antes da dor, que impulsiona essa narrativa, que convida a empatia do leitor. Nesse sentido, Rísia é mais consistente como personagem, não apela para nossa compaixão, nem aceita nossa solidariedade. Ela parece esperar apenas que sua história seja ouvida. Sua força não é épica, ela não tem nada de Maria Dafé ou Kehinde. Talvez se aproxime mais da protagonista dos livros de Carolina Maria de Jesus (1960, 1986). Rísia duvida, erra, exagera, vocifera, e não sabe muito bem o que está fazendo, mas talvez seja exatamente isso que lhe dê densidade. Ela é a menina que nunca foi baliza no desfile do Sete de Setembro, nem rosada como as "filhas de sargento" (Felinto, 1982: 72), e é a mulher que convive com os universitários bem de vida do Higienópolis paulista, gente com quem

ela discute os livros em inglês que sua mãe nunca lerá (Felinto, 1982: 91). Ou seja, ela traz para dentro do texto sua experiência individual e suas circunstâncias como mulher negra.

Também é essa força o que mantém de pé as personagens, quase todas negras, de Ferréz (2006) nos contos de *Ninguém é inocente em São Paulo*. As humilhações e o sofrimento fazem parte de suas vidas de moradores da favela, mas não impedem que eles se constituam como indivíduos diante de nossos olhos. Em narrativas muito curtas, que aproveitam a estrutura do rap, Ferréz abandona a roupagem romântica que ainda podia ser encontrada em seus outros livros (2000, 2003) e aposta na representação realista para levar o leitor para dentro da favela. Mas essa não é a favela de obras como *Cidade de Deus*, de Paulo Lins (1997), que ecoam aquilo que seus leitores encontram cotidianamente no noticiário policial: ele não abre sua escrita para os traficantes atuarem. Seus protagonistas são trabalhadores e não aceitam o discurso fácil e fartamente veiculado de que o destino certo para um morador da favela é a bandidagem.

Assim, no lugar de tiros e conversas entre traficantes, o que ouvimos é o escritor digitando em seu barraco, ou rapazes discutindo sobre alguma possibilidade de emprego. A favela cheira a esgoto, os barracos são invadidos pelos policiais, a promessa de trabalho era uma enganação, a vida está difícil, mas eles vão levando. Resistem como podem, insubordinando-se diante do chefe no supermercado, batendo boca com universitários no botequim, fazendo um pouco de poesia, produzindo rap. No conjunto, temos um livro barulhento, cheio de gente que se desloca de um lado para o outro (o espaço não é muito grande) e que, no final das contas, se parece muito com qualquer um, talvez até conoscos mesmos. Ferréz não apenas incorpora personagens diferentes – diferentes por serem negras, por serem pobres e, sendo pobres e negras, por serem honestas – à nossa literatura, ele procura inscrever nela um universo inteiro de exclusão. A dissonância, aqui, é causada pelo confronto com toda uma série de representações sociais que fazem do negro pobre o estereótipo do bandido, da prostituta, da empregada subserviente, todos silenciados, de algum modo domesticados.

Enfim

Espaço onde se constroem e se validam representações do mundo social, a literatura é também um dos terrenos em que são reproduzidas e perpetuadas *determinadas* representações sociais, camufladas, muitas vezes, no pretenso "realismo" da obra. A ideia de realismo se ancora, neste caso, na ilusão de que o escritor toma seus modelos diretamente da realidade, e não que lida com outras representações. Ao manusear as representações sociais, o autor pode, de forma esquemática: (a) incorporar essas representações, reproduzindo-as de maneira acrítica; (b) descrevê-las, com o intuito de evidenciar seu caráter social, ou seja, de construção; (c) colocar essas representações em choque diante de nossos olhos, exigindo o nosso posicionamento – mostrando que nossa adesão, ou nossa recusa, que nossa reação diante delas nos *implica*, uma vez que fala sobre o modo como vemos o mundo, e nos vemos nele, sobre como se dá nossa intervenção na realidade, e as consequências de nossos atos.

Na análise efetuada aqui – sobre as poucas narrativas onde os negros aparecem como figuras centrais –, pode-se encontrar ainda a *reprodução acrítica* de representações sociais estereotipadas sobre os negros, que, de algum modo, reforça e legitima o preconceito racial; mas encontra-se, também, a *apropriação crítica* dos discursos racistas, em narrativas que, através da paródia, buscam justamente denunciar e desarticular o sentido perverso dessas construções.

Embora as intenções dessas duas "possibilidades de articulação" com os discursos racistas sejam completamente diferentes, não existe em nenhuma delas a elaboração efetiva de personagens negras (imaginando-as, aqui, enquanto artefatos que possam ser incorporados como modelos em nossa tradição literária), uma vez que na primeira há apenas o aproveitamento de clichês e na segunda a tentativa de desmonte deles. Sendo assim, é preciso atentar para as estratégias de narrativas que, indo além de uma discussão "externa" do problema, procuram introduzir, no interior mesmo de sua estrutura, o negro e sua perspectiva social. A hipótese apresentada aqui é de que, justamente pela falta de modelos na tradição literária, os autores têm

de lidar com a dissonância causada entre os gêneros e o estilos "brancos" (porque comumente habitados por personagens brancas) e suas personagens negras.

Uma vez instalada a dissonância, que gera o estranhamento do leitor, seria preciso construir, então, outros vínculos, para que a identificação com as personagens não seja completamente rompida. Daí o recurso a alguns elementos muito comuns nas narrativas, como o *heroísmo épico*, que faz do racismo uma das adversidades que o protagonista supera; o *apelo romântico aos sentimentos*, com a produção de uma empatia capaz de ultrapassar a barreira do preconceito; e, finalmente, a *compreensão*, que se estabelece pelo reconhecimento da força e da ambiguidade da personagem. Embora esses mecanismos possam não ser suficientes para abranger as experiências da trajetória negra, eles projetam a ideia da necessidade de inclusão de outras perspectivas em nossa literatura.

E a diversidade na narrativa, além da importância estética, possui importância política. Graças a seu poder expressivo, a literatura pode permitir um acesso a diferentes perspectivas sociais, mais rico do que aquele que é oferecido, por exemplo, pelo discurso político em sentido estrito (cf. Goodin, 2000). Personagens negras, assim, talvez ajudem leitores brancos a entender melhor o que é ser negro no Brasil – e o que significa ser branco em uma sociedade racista. Além disso, como apontou Nancy Fraser, a injustiça social possui duas facetas (ainda que estreitamente ligadas), uma econômica e outra cultural. Isto significa que a luta contra a injustiça inclui tanto a reivindicação pela *redistribuição* da riqueza como pelo *reconhecimento* das múltiplas expressões culturais dos grupos subalternos (Fraser, 1997): o reconhecimento do valor da experiência e da manifestação desta experiência por negros, trabalhadores, mulheres, índios, homossexuais, deficientes. A literatura é um espaço privilegiado para tal manifestação, pela legitimidade social que ela ainda retém. Ao ingressarem nela, os grupos subalternos também estão exigindo o reconhecimento do valor de sua experiência na sociedade.

Bibliografia

BOURDIEU, Pierre, (1998), *La domination masculine*, Paris, Seuil.

CANDIDO, Antonio, (2006), *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880* [1959], Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras.

DALCASTAGNÈ, Regina, (2005), "A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004", *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 26, Brasília, pp. 13-71.

EVARISTO, Conceição, (2003), *Ponciá Vicêncio,* Belo Horizonte, Mazza.

FELINTO, Marilene, (1982), *As mulheres de Tijucopapo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

FERRÉZ, (2000), *Capão pecado*, São Paulo, Labortexto.

FERRÉZ, (2003), *Manual prático do ódio*, Rio de Janeiro, Objetiva.

FERRÉZ, (2006), *Ninguém é inocente em São Paulo,* Rio de Janeiro, Objetiva.

FRASER, Nancy, (1997), *Justice interruptus: critical reflections on the "postsocialist" condition*, New York, Routledge.

GONÇALVES, Ana Maria, (2006), *Um defeito de cor*, Rio de Janeiro, Record.

GOODIN, Robert, (2000), "Democratic deliberation within", *Philosophy and Public Affairs*, vol. 29, nº 1, Princeton, pp. 81-109.

JESUS, Carolina Maria de, (1983), *Quarto de despejo* [1960], Rio de Janeiro, Francisco Alves.

JESUS, Carolina Maria de, (1986), *Diários de Bitita*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

LINS, Paulo, (1997), *Cidade de Deus*, São Paulo, Companhia das Letras.

LISPECTOR, Clarice, (1990), *A hora da estrela* [1977], Rio de Janeiro, Francisco Alves.

MARANHÃO, Haroldo, (2005), "O negro e as cercanias do negro" [2001], em: *Feias, quase cabeludas*, São Paulo, Planeta.

MOLICA, Fernando, (2005), *Bandeira negra, amor*, Rio de Janeiro, Objetiva.

RIBEIRO, João Ubaldo, (1990), *Viva o povo brasileiro* [1984], Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

SANT'ANNA, André, (2006), *O paraíso é bem bacana*, São Paulo, Companhia das Letras.

SHOHAT, Ella, STAM, Robert, (2006), *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*, São Paulo, Cosacnaify.

TREVISAN, Dalton, (1979), "O negro", em: *Mistérios de Curitiba* [1968], Rio de Janeiro, Record.

YOUNG, Iris Marion, (2000), *Inclusion and democracy*, Oxford, Oxford University Press.

Renata Díaz-Szmidt
Uniwersytet Warszawski
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

O universo feminino na poesia das mulheres angolanas no início do século XXI

Resumo:
Neste artigo pretende-se analisar a obra das poetisas angolanas, cujos poemas publicados depois do ano 2000, não foram ainda alvo de aprofundados estudos crítico literários. Se bem que hoje em dia, a produção literária das angolanas desperte um vivo interesse nos numerosos investigadores africanos, brasileiros e europeus, os seus esforços analíticos concentram-se nas obras das autoras já internacionalmente reconhecidas como Ana de Santana, Alda Lara e Ana Paula Tavares cujas obras fazem parte do cânone literário angolano. Neste artigo enfoca-se as mais recentes etapas do desenvolvimento da poesia angolana no feminino através da leitura dos versos de poetisas ainda pouco conhecidas: Amélia Dalomba, Maria Celestina Fernandes, Leila dos Anjos, Ana Branco, Alice Palmira, Carla Queirós, Cecília Ndanhakukua e Kanguimbo Ananáz. A vontade de transformar o mundo através da escrita e a convicção profunda que a literatura tem sempre um papel social importante a cumprir são provas do engajamento ideológico feminista destas poetisas.
Palavras-chave: literatura angolana, poesia, mulher, engajamento social.

Summary:
The feminine universe in the poetry of Angolan women at the beginning of the 21st century
The purpose of this article is to analyze the works of Angolan women poets published after 2000. Their poems were not deeply analyzed by literary critics whose analytic efforts are focused on the works of well-known authors such as Ana de Santana, Alda Lara and Ana Paula Tavares. This article focuses on the more recent development stages of Angolan women poetry through the poems of not yet very famous poets such as Amélia Dalomba, Maria Celestina Fernandes, Leila dos Anjos, Ana Branco, Alice Palmira, Carla Queirós, Cecília Ndanhakukua and Kanguimbo Ananáz. The will of transforming the world through writing and the deep conviction that literature has an important social role to accomplish are the evidence of the feminist ideological engagement of these poets.
Keywords: Angolan literature, poetry, woman, social engagement.

Neste artigo pretende-se analisar a obra das poetisas angolanas, cujos poemas publicados depois do ano 2000, não foram ainda alvo de aprofundados estudos crítico literários. Se bem que hoje em dia, a produção literária das angolanas desperte um vivo interesse nos numerosos investigadores africanos, brasileiros e europeus, os seus esforços analíticos concentram-se nas obras das autoras já internacionalmente reconhecidas como Ana de Santana, Alda Lara e Ana Paula Tavares cujas obras fazem parte do cânone literário angolano. Neste artigo enfoca-se as mais recentes etapas do desenvolvimento da poesia angolana no feminino através da leitura dos versos de poetisas ainda pouco conhecidas: Amélia Dalomba, Maria Celestina Fernandes, Leila dos Anjos, Ana Branco, Alice Palmira, Carla Queirós, Cecília Ndanhakukua e Kanguimbo Ananáz. As suas coletâneas poéticas não foram ainda devidamente analisadas pelos estudiosos das literaturas africanas.

Os poemas das poetisas acima mencionadas refletem a condição pós-moderna, fragmentada e angustiada do sujeito feminino que reflexiona sobre a sua identidade individual, social e cultural e sobre a crise dessa identidade em construção. Os poemas escolhidos, cheios

de perguntas identitárias no feminino – quem sou? quem serei? – apresentam uma busca constante, ansiosa e, às vezes, dolorosa da identidade própria, de tudo aquilo que nos atribui a nossa condição humana mas que é, ao mesmo tempo, inefável e difícil (senão impossível) de definir. Através da escrita os sujeitos líricos tentam encontrar a essência do seu *eu* feminino. Deste modo, a poesia reflecte a construção da identidade própria entendida como um processo de aquisição de autoconsciência como mulher desenvolvido a partir de fatores filosóficos, psicológicos e sexuais.

O ponto de partida é a constatação que a identidade além do seu caráter individual tem uma relevante dimensão social que se evidencia em cada obra artística, já que cada artista está relacionado com uma determinada sociedade e as suas condições. Acreditando nas teses de Hyppolyte Taine, Franco Ferrarotti, Giovanni Riccardi, Jean Marie Guyau e Arnold Hauser que a literatura, como toda a arte, **proporciona conhecimentos sobre alguns dos aspectos** da sociedade, proponho analisar a obra poética das autoras escolhidas para poder compreender a atualidade angolana que se caracteriza, hoje em dia, por profundas convulsões ao nível da mentalidade social. Já há muito passou o tempo em que a voz feminina em Angola não tinha uma identidade. Como confessou Paula Tavares na conversa com Michel Laban até aos anos 80 do século XX, não se encontrava na poesia angolana uma voz que falasse só enquanto mulher (Laban, 1998: 852). Hoje em dia, contudo, ela é bem relevante em cada discussão sobre os problemas da sociedade angolana em constante desenvolvimento. Ouçamos então esta voz poética angolana no feminino rica em sentidos, emoções, sentimentos e paisagens interiores de extrema beleza e mistério e analisemos as mensagens que ela nos transmite.

Começando as nossas reflexões é preciso sublinhar que as mais recentes poetisas angolanas por mais originais caminhos que empreendam e por mais inovadoras visões da realidade e da mulher que apresentem, entram em diálogos íntimos com a obra das poetisas anteriores ora interiorizando ora contestando os seus conteúdos. Como repara Inocência Mata no seu livro *Literatura Angolana: Silêncios e Falas de Uma Voz Inquieta*, dedicado à literatura angolana

no feminino, a mais recente poesia escrita por mulheres em Angola é "um percurso do espírito: (…) dos lugares poéticos cristalizados (…) ao tempo de reflexão, das respostas, através do reconhecimento das contradições interiores, através duma dor que não é infrutífera, mas epifânica (…)" (2001: 117). Nos anos 50-60, estes lugares poéticos cristalizados na poesia feminina constituíam um espaço de empreendimento da luta pela libertação. Assim, até à independência em 1975, os poemas escritos por mulheres tinham uma forte raiz revolucionária e demonstravam um grande engajamento ideológico das autoras. Em África, muitos intelectuais, alguns inclusive membros atuantes dos grupos de guerrilheiros que lutavam pela libertação, vislumbraram os seus escritos como um campo de combate político e social. Dentre as diferentes vozes que exprimiam o desejo de consolidar um projeto de descolonização, deparamos com o afloramento de uma escrita de mulheres que se esforçavam por desvendar o modo como as mulheres percebiam as relações de poder na sua vida quotidiana. Como repara Kátia da Costa Bezerra, década de 80 foi um período de efervescência literária que implicou no despontar de uma nova geração de poetas ligados aos diferentes grupos literários que então surgiram (Bezerra, s.d.). Poetas que, como escreve Manuel Ferreira, deixaram de lado um discurso de exaltação, quer do passado político, quer da luta ideológica em prol de novas preocupações estéticas e da linguagem (1992: 8). Naquela altura deparamos com uma produção feminina que procurou problematizar o processo de reconstrução da metáfora da nação a partir de vetores como sexualidade e género. Essa escrita de mulheres caracterizava-se portanto por uma dinâmica própria já que as suas obras procuravam colocar em questionamento códigos, valores e categorias que tinham ajudado a legitimar a forma como a sociedade foi estruturada. Para tanto, as poetisas como Ana de Santana (n.1960) e Ana Paula Tavares (n.1955) tomaram para si a posição de autoridade, tornando-se responsáveis pela expressão de suas próprias vivências e desejos. Nesse sentido, o processo de auto-invenção empreendido por essas vozes caracterizou-se pelo desejo de articular e legitimar vivências e perspectivas próprias e femininas. Paula Tavares, considerada, nesta abordagem, a mãe da moderna

poesia angolana publicou cinco livros de poesia *Ritos de Passagem* (1985), *O Lago da Lua* (1999), *Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos* (2001), *Ex-Votos* (2003) e *O Manual para os Amantes Desesperados* (2007). Escreveu também dois livros de crónicas, o *Sangue de Buganvilia* (1998) e a *Cabeça de Salomé* (2004). A sua obra literária que marcou decisivamente a história da literatura angolana já tem grande e significativa bibliografia crítica e contém trabalhos de Laura Padilha, Inocência Mata e de Maria Nazareth Fonseca que analisam sobretudo a nova linguagem poética introduzida por Paula Tavares. Linguagem essa que exprime duma maneira inovadora o erotismo e a sensibilidade femininos. Mas os versos da poetisa deixam-nos também ouvir a voz no feminino sobre importantes questões sociais, como, p.ex. a condição da mulher em Angola, a situação dos países africanos no período de pós-guerra e a identidade nas sociedades africanas pós-coloniais. Sem dúvida, a obra de Paula Tavares, concentrada, por um lado, na expressão audaciosa do erotismo e da sexualidade da mulher angolana, nunca antes presente na literatura de autoria feminina neste país africano e, por outro lado, nas questões sociais mais difíceis e complicados, abriu novos horizontes poéticos à geração mais nova das poetisas angolanas. É legítimo portanto constatar que elas seguem a tradição literária e ideológica das suas mestres evidenciando o desejo de contar a história a partir do prisma feminino.

Ao mesmo tempo, as jovens poetisas tentam introduzir novas temáticas. É possível reparar também que a construção social já não constitui a única preocupação dos sujeitos líricos. Contudo, o social é, segundo Inocência Mata, "uma presença obsidiante na escrita dessas poetisas" (2001: 112). A obra poética de Maria Celestina Fernandes reunida na coletânea *O meu canto* editada pela UEA em 2004, transmite-nos, como escreve no prefácio Irene Guerra Marques, as preocupações sociais da poetisa "face a determinadas situações de injustiça social (…), cruéis, que ainda se vivem no nosso país, no país que queremos ser" (2004: 9). Maria Celestina Fernandes nasceu em 1945, na província de Huila no sul de Angola. Iniciou a sua carreira literária na década de 80 com a publicação de trabalhos no jornal de Angola. Editou muitas coletâneas poéticas: *A borboleta cor de ouro* (1990),

Retalhos de vida (1992), *A árvore dos gingongos* (1993), *A rainha tartaruga* (1995), *A Filha do Soba* (2001), *O Presente* (2003). Nos poemas da última coletânea *O meu canto* de 2004, intitulados *Menino Mendigo* e *A Catorzinha* a voz lírica apresenta a realidade quotidiana e dolorosa vivida por algumas crianças angolanas. No caso do rapaz retratado no primeiro poema a infância é destruída pela necessidade de pedir esmola. No final da tarde a voz lírica busca a tranquilidade à beira do mar. Em vez dela vê "um menino de mãozinha estendida" (Fernandes, 2004: 27) e ouve a sua voz dizendo: "-Mi dá dinheiro p'ra compra pão, tia" (Fernandes, 2004: 27). Alguns minutos mais tarde, uma menina pede: "-Mãezinha, mi compra paracuca" (Fernandes, 2004: 27). O sujeito lírico compra a comida para as crianças mas não é capaz de eliminar a fome de todas as pessoas que a experimentam, e por isso sente remorsos e admite ter "(…) o espírito completamente desassossegado/ pelo julgamento a que me sentia severamente submetida/ por todas aquelas pobres criaturas" (Fernandes, 2004: 28). Deparamos neste poema com o contraste entre a Natureza harmoniosa e bonita que normalmente traz calma ao sujeito lírico e a realidade humana, cruel e injusta que impede a contemplação sossegada das paisagens. A miséria das crianças luandenses desanima o sujeito lírico, fá-lo sentir-se culpado enquanto pessoa adulta que não é capaz de assegurar a vida normal dos mais pequenos. No meu entender, Celestina Fernandes acusa neste poema, embora não diretamente, o estado angolano por não se preocupar suficientemente com as condições de vida da população nem com a perspectiva de desenvolvimento pessoal e social dos seus cidadãos.

No segundo poema evocado, *A Catorzinha,* deparamos com o drama duma "menina ou mulher/ esta donzela que todas as noites/ se prostitui numa qualquer esquina" (Fernandes, 2004: 25). A infância duma rapariga é destruída pela prostituição à qual a criança está submetida "enganada pelas fantasias de 'boa vida'/ do tudo ter" (Fernandes, 2004: 25). A voz lírica acusa os homens de se aproveitarem impiedosamente duma criança desprotegida e desesperada cuja "vagina, precocemente desvirginada,/ não ganhou ainda a habituação do uso rotineiro. É reservada a senhores de poder (ladrões?") (Fernandes,

2004: 26). Chamando ladrões aos homens de poder económico, a voz lírica critica severamente os novos ricos da sociedade angolana que perderam os mais básicos valores morais e são capazes de abusar sexualmente das raparigas que podiam ser as suas filhas ou netas. A questão da prostituição infantil constitui um dos mais graves problemas em vários países africanos (p.e.x. em Angola, Benin, Mali), mas os políticos fingem não estar conscientes e raramente procuram soluções eficazes.

Nos versos de Maria Celestina Fernandes a impossibilidade do sujeito de proteger os mais fracos, faz com que a voz lírica se sinta incómoda, desconcertada e abatida como o podemos comprovar no poema *Angustia*: "a minha angustia/ (…) é a grande desilusão/ de viver/andar em permanência de mãos dadas/ com a dor/ sofrimento/ dor que não é só minha/ diferente só, talvez, na forma de sentir" (2004: 24). Neste poema, a voz lírica compartilha poética e simbolicamente a dolorosa experiência dos seus compatriotas, as crianças incluídas, e coloca-se no lugar delas como se fossem os seus próprios filhos. A voz lírica dos poemas de Maria Celestina mostra-se muitas vezes profundamente magoada e entristecida pelas situações trágicas que observa todos os dias. Apesar disso, não perde toda a esperança. No poema que abre a coletânea e que deu o título a esta *O Meu Canto***,** a poetisa confessa: "O meu canto é acordar/ todos os dias/ com esperança de não mais ver crianças sofrer/ O meu canto é acordar/ todos os dias/ e lembrar que o verdadeiro caminho para a Paz é perdoar/ O meu canto é acordar/ todos os dias/ e ter a certeza que vale a pena continuar a amar" (Fernandes, 2004: 13-14).

Outra poetisa angolana, Amélia Dalomba, mostra-se igualmente preocupada com a injustiça social que constitui um dos temas mais frequentes da sua poesia. Amélia nasceu em 1961, em Cabinda. Tem artigos e poemas publicados em revistas e jornais de Angola. Um dos temas dos quais trata nos seus textos é justamente o papel e o lugar da mulher na literatura e sociedade angolanas. Até agora publicou a coletânea *Ansia* (1995), *Sacrossanto Refúgio* (1996), *Espigas do Sahel,* editada pela Kilombelombe em 2004 e *Noites ditas à chuva* em 2005. Nesta última coletânea encontramos o poema

Herança de Morte em que a voz lírica se mostra muito severa em acusar os mesmos homens poderosos dos quais tratava Maria Celestina. São estes hipócritas que, na opinião da poetisa, são responsáveis pelo sofrimento da sociedade: "Lírios em mãos de carrascos/ Pombal à porta de ladrões/ Filho de mulher à boca do lixo/ Feridas gangrenadas sobre pontes quebradas/ Assim construímos África nos cursos de herança e morte" (Dalomba, 2004: 104). Os versos constituem um grito de acusação ao estado hipócrita que não só não cuida dos mais necessitados mas também participa na introdução da ordem política injusta no país, onde os mais ricos se enriquecem e os mais pobres se tornam cada vez mais pobres. Angola tem tudo: diamantes, petróleo, café e minerais, mas o povo angolano nunca viu nada dessas riquezas. As elites africanas corruptas junto com os governos dos países europeus, com o governo americano, o Banco Mundial, o Fundo Monetário Internacional e as multinacionais conduzem África a cada vez maior miséria. O poema de Dalomba é um grito desesperado de protesto de quem quer salvar e transformar através da palavra o seu continente, a sua pátria e a sua gente.

No prefácio da coletânea poética *Espigas do Sahel,* Jorge Macedo repara que "a maior parte dos poemas fazem alusão a quadros humanos dolorosos, degradantes" nos quais "a autora serve-se dos mais diversos recursos estilísticos para experimir o desencanto" (2004: 22). A voz lírica do poema *De um à dois mundos* admite criar "a prosa empenhada/ de versos da vida/ macerados de insensíveis indecências" (Dalomba, 2004: 23). Assim, a literatura tem como papel fundamental testemunhar as situações de sofrimento vividas por uma parte da sociedade angolana, por "os que vão abandonando suas terras de origem, acossados pelas batalhas, os mutilados, as quitandeiras que não comem para venderem o pão com que tentam ganhar mais pão para tanto filho" (Dalomba, 2004: 23). Deste modo a artista assume a sua responsabilidade literária de revelar através da escrita a real situação social e fá-lo apesar das repressões que possa sofrer. No poema *Esta outra África* a voz lírica confessa amargamente: "acomodei-me ao medo/ medo dos cárceres/ da calúnia/ dos homens/ medo, medo dos que cercam/ meu pensamento" (Dalomba, 2004: 50).

É neste poema que Dalomba se revela claramente como poetisa de engajamento político. A sua poesia de desencanto e, ao mesmo tempo, reivindicativa, de aposta num mundo melhor, engrossa com a obra mais recente de João-Maria Vilanova, uma corrente que podíamos chamar neo-nacionalista, na medida em que se bate por nação harmoniosa, de bem-estar social e de equilíbrio social, servindo-se de linguagem intertextualizada com Alda Lara e Amélia Veiga, a nível temático-formal. Neo-nacionalismo que difere do nacionalismo anti-colonial, o qual reivindicou a terra, a liberdade e o bem-estar social ao ocupante estrangeiro. Com efeito, arrancado o país ao poder colonial, agora a responsabilidade pelo adiamento da paz, liberdade e de harmonia é dos que "apunhalam a nação" demonstrando que a única coisa que mudou em vários países africanos é tão somente a cor da pele dos opressores a quem Dalomba acusa no poema *Nas canções dos nossos dias*: "Quem estendeu vasto/ lençol de mar e rio/ sulcos de terra/ à nossa existência/ Não fui eu/ (…) Quem inventou a história / escravos que iam/ barcos a navegar contratados/ sobre as nossas lágrimas/ nosso pranto/ Não fui eu" (2004: 37). Como escreveu no pósfacio de *Espigas do Sahel* Adriano Mixinge, a poesia de Amélia retrata a triste paisagem humana (não só angolana) "desértica pela visível ausência dos poderes do bem. Estonteante e perversa quanto o humanismo sucumbe face ao dinheiro"(Dalomba, 2004: 104). Por isso, o que realmente importa hoje em dia, segundo este historiador e crítico de arte, é "a guerra pelo desenvolvimento justo e sustentável. A guerra pela (des)traumatização social" (Dalomba, 2004: 104). Esta vontade de transformar o mundo e a fé profunda que isso é possível fazem com que não possamos caracterizar a voz poética de Amélia Dalomba como fatalista. Efetivamente, apesar de tudo, ouvimos nela um certo otimismo e esperança no futuro melhor como, por exemplo, no poema *Respirar esperança* em que o sujeito anuncia no tom messiânico os tempos mais felizes: "Quando Deus acender a lâmpada/ sobre o mastro do meu berço/ calará o pranto nas aldeias/ (…) O verde mais verde/ do Mayombe/ pulmão do mundo/ a insuflar esperança"(Dalomba, 2004: 35). A esperança na possibilidade de atingir os objetivo da sociedade justa e reconciliada é também o tema do belíssimo poema *A Mulemba da Esperança* inserido no volume

Mulemba da Saudade de Alice Palmira editado em 2004 pela UEA, quando a voz lírica diz: "A Mulemba do Huambo/ É também a mulemba de renascer/ E vim replantar o meu sentido ao pé de ti/ Havemos de nos encontrar um dia para nos perdoar/ (…) Havemos de nos encontrar um dia para dar-nos kandandu" (2008: 100) A mesma esperança compartilha o sujeito lírico do poema de Ana Branco *Perpetuação do Amor* inserido no volume *A Despedida de mim* e editado em 2004, pela UEA: "Perder-se-á a guerra./ Morrerão os soldados,/ E finalmente perpertuar-se-á o amor…"(Santos, 2005: 32). Parece que a voz lírica acredita em que só se pode construir a nova sociedade baseando-se no amor. Sem amor não é possível reconstruir nem as vidas nem a sociedade angolana, que, como todas as sociedades que têm uma recente experiência traumática das guerras perderam os valores humanos mais básicos. A guerra destrói as sensibilidades, sentimentos, capacidade de amar. O sujeito do poema de Ana Branco *Ilusão* confessa amargamente*:* "Meu coração pobre enegrecido,/ Explodiu de saudade de não mais saber amar/ (…) Que pena gasta-se a vida em nada,/ E corre-se por tão pouco/ Que no final, falta-nos a coragem de alcançar,/ O que mais raro nos é" (Santos, 2005: 34).

O tema do amor é um tema mais frequentemente evocado na nova poesia das mulheres e é tratado como uma força capaz de salvar o indivíduo e o mundo. Constitui também a componente fundamental na construção identitária feminina seja o amor da mulher pelo homem, seja o amor universal pelo próximo ou ainda o amor materno. Comecemos por este último.

O tema da maternidade é muito frequente na poesia das jovens poetisas angolanas (Maria Celestina Fernandes, Amélia Dalomba, Leila dos Anjos, Cecília Ndanhakukua). Mas não é um tema novo na literatura de Angola. Antes pelo contrário, desde sempre a maternidade constituiu um dos tópicos constantes na poesia deste país africano. A diferença reside na maneira da qual o tema é tratado hoje em dia em comparação com os tempos da luta pela independência. Como reparou António Candido fazer uma nação e fazer uma literatura são processos simultâneos (1976). Esta constatação torna-se importante quando se quer discutir os modos como, nos poemas an-

golanos, o corpo da nação é figurado por atributos femininos. A literatura procurando preencher o vazio provocado pelo "desenraizamento de comunidades e parentesco" (Bhabha, 1998: 199), utiliza metáforas e alegorias que resgatam as imagens de terra e de nação, associando-as com a figura feminina da mãe. Desta maneira, a figuração da terra, do território, ao se relacionar com imagens ligadas à mãe, ao milagre da gestação e do nascimento, recompõe a paisagem interior da identidade nacional e a pátria recupera as feições de uma Grande Mãe. Citamos o fragmento muito esclarecedor à este respeito de Maria Nazareth Soares Fonseca:

> A etimologia da palavra pátria é importante para se compreenderem as alegorias e figurações em que pátria é a nação imaginada como mulher, descrita como um corpo que nutre e aconchega. Neste sentido, é interessante ressaltar que a palavra pátria, ainda que guarde muitos dos significados relacionados com o poder do pai, pater, deriva da palavra latina pátria, feminina, preservando de sua origem uma gama de sentidos ligados à mulher, à mãe, por excelência. O imaginário ligado à terra pátria, nação reforça com atributos femininos a idéia de origem, o lugar onde se nasceu (…) Não é de se estranhar portanto, que imagens ligadas ao feminino sejam retomadas para se compor o corpo da nação, embora nem sempre seja a mulher a produtora dos discursos que tecem os contornos dessa comunidade imaginada, pensada como a grande casa que acolhe todos os seus filhos. No entanto ao se transformar em alegoria e assumir os qualificativos que fortalecem o ideal de nação, o feminino é esvaziado dos predicados que fazem dele um corpo desejante, pois, é silenciado em suas expressões mais íntimas. Alijado de corporeidade, o feminino faz-se realidade estética e política e fortalece a imagem da mulher-terra, da grande mãe de colo e seios fartos, mas esvaziada em sexualidade (Fonseca, s.d.).

Assim, nos poemas de feição revolucionária a figura da mulher que carrega o filho no ventre ou às costas, está relacionada com a tendência de identificar a África com a maternidade. A figura feminina, vista como corpo fecundante da terra ou como imagem geradora de um futuro de liberdade, modela-se justamente pela insistência na fertilidade, na maternidade e pela percepção da mulher como herdeira

e transmissora das tradições familiares. A partir dos anos 80 porém ultrapassa-se o símbolo da Mãe-África e a maternidade começa a ser tratada como uma experiência individual de cada mulher.

Também o tema do amor entre homem e mulher com os seus tópicos, o erótico, o sensual e o sexual, que não convinha nomear nos tempos da construção da utopia da nação, ganha uma nova dimensão nos versos das mais recentes poetisas angolanas. Com Paula Tavares e depois com Maria Alexandre Dáskalos desconstruiu-se o discurso sobre a mulher-mãe-filha-irmã-companheira de armas e subverteu-se os códigos da feminilidade sempre ligada, na poesia africana, à fecundidade. De facto, nos poemas de Paula Tavares e Alexandre Dáskalos existe sempre uma quase reivindicação da forma de sentir e do ser amoroso, a exaltação do prazer, do corpo da mulher, de uma força erótica e da assumpção desse mesmo erotismo, social e secularmente negado à mulher por razões culturais.

Nos versos publicados depois do ano 2000, as poetisas angolanas já não enfrentam os mesmos problemas e, portanto, não têm obstáculos convencionais para exprimir poeticamente os seus desejos, fantasias e linguagens dos seus corpos. Podem expressar livremente nos versos a componente sexual da identidade feminina. Neste aspecto são muito interessantes os poemas de Cecília Ndanhakukua inseridos na coletânea *Insónias Líricas* editada em 2002, pela Nzila. No poema *Relembrar* o sujeito lírico apresenta diretamente a intensidade das suas vivências eróticas revelando paixão e desejo sem falsa vergonha: "São meus ainda/ Os fragmentos de aroma/ Deixados por ti/ Em meus lençóis/ São viventes ainda/ As tuas canções/ Cantadas no meu ouvido/ De mulher apaixonada/ (…) São meus ainda/ Os gemidos soltos de mim/ Na madrugada/ Duas horas antes de partires/ Com destino sem regresso" (Santos, 2005: 77). Ao mesmo tempo a voz lírica revela também a sua frustração, nostalgia, dor e saudades pelo homem que a abandonou. A sensação do abandono, da falta, da profunda solidão e da tristeza por ter sido enganada pela pessoa amada é bem visível no poema *Traição*: "Amores traídos/ Promessas falsas/ Filhos esquecidos/ No destino do tempo/ Esquecidos no tempo/ Fúnebre da tempestade/ Eu sou a solidão do tempo/ Vento sem

eco/ Vento sem voz/ Vento sem rebento/ Exposto ao sol ardente" (Santos, 2005: 80). Assim o amor da mulher é uma experiência dolorosa que causa sofrimento. Há uma incompreensão do sujeito feminino pelos homens que não entendem os seus sentimentos e necessidades. Contudo, nenhum homem vê as lágrimas do sujeito do poema, nenhum as entende e nenhum é capaz de secá-las. Por isso, a voz feminina, para ser ouvida, tem que se exprimir através da escrita. Deste modo, as poetisas constroem os seus mundos amorosos reimaginados e recriados *na* e *pela* poesia. Ao brincar com o seu pensamento, com a realidade vivida, com a ilusão e o sonho, as poetisas refazem os seus amores, reinventam-nos com a alquimia da palavra. Esta vontade de viver um sonho impossível podemos observar no poema *Sonhos…Sonhos* de Leila dos Anjos publicado no volume *Angels* em 2005 pela UEA: "(…) esperarei…/ Sem medir as consequências, esperarei/ Esperarei sim,/ Nas noites tristes te chorarei,/ Te lembrarei, te buscarei, se/ Não te encontrar adormecerei,/ Num sono profundo contigo sonharei(…)" (2005: 7-8). Neste "sono profundo" em que se reinventa, tal como ao amor e os seus imaginados e imaginários sentidos, a poetisa descobre-se a si própria pela força e pela magia das palavras. São elas que apagam fronteiras entre realidade da vida e a (ir)realidade do sonho como no poema *Sofreguidão*: "Ontem fostes somente um sonho,/ (…) Depois, tornaste-te obsessão,/ ter-te era não somente uma ilusão,/ mas um prazer sublime, em tocar tua/ pele, beijar teu corpo (…)/ e identificar-me contigo./ (…) Não era mais um sonho,/ mas uma realidade inverosímil./ E voltaste a ser um sonho (…)" (Anjos, 2005: 14). O sonho serve à poetisa de refúgio simbólico da realidade dura que experimenta e lhe permite escrever como quem sente devagar um sonho demorado entre a consciência da ilusão e o desejo de a viver e de revelar o seu ser mais íntimo.

A essência deste ser íntimo e a vontade de encontrar e de captar imagens múltiplas da misteriosa identidade feminina constituem outro tema da produção literária intimista das poetisas angolanas. Vejamos o poema *Lamento* de Carla Queirós da coletânea *Os Botões Sonham com o Mel* editada em 2001, em que a voz lírica tenta se definir mesmo que não encontre uma definição exata: "Quem mais

não sou do que o talvez/ Sou o sonho em dia quente/ Sou a ilusão no vazio/ Sou o desejo que procura fundamento/ Sou o que mais quero/ Dentro de tudo que não tenho/ Sou o que sou/ A pequena e bela dúvida/ Que inspira a poesia" (2005:73). São muito parecidas as palavras da voz lírica do poema *O Tempo* de Kanguimbo Ananáz: "Não sei se sou/ Serei" (Santos, 2005: 111). O sujeito não consegue definir-se completamente porque a sua identidade não é una, senão múltipla e em constante construção. Esta construção é difícil, é um processo intelectual e emocional complicado que exige muito esforço. A voz lírica do poema *Levanta-te e vai* de Leila dos Anjos confessa: "(…) ainda vou ter/ que descobrir, o motivo da minha vida,/ a incerteza do meu presente e a/ esperança do meu futuro"(2004: 24). Também o sujeito do poema *Meu ego* da mesma poetisa sente-se inseguro e um tanto perdido nos tempos da pós-modernidade perturbadora em que vive e desabafa: "Meu ego fugiu do meu ser,/ atravessou o meu corpo,/ deixando-me transparente e vazia por dentro (…)" (Anjos, 2005: 23). O belíssimo poema *O Acaso da Vida* da mesma poetisa está cheio de perguntas identitárias às quais o sujeito não sabe responder: "Quem sou?…onde estou?…/ Não serei, por acaso, mais um dos acidentes/ da vida (…)?/ Procuro, procuro, não ouço nem o bater/ do meu coração. Meu Deus…!/ Que faço eu aqui, onde nada faz sentido?" (Anjos, 2005: 19). O sujeito procura-se, não se encontra mas deseja encontrar o seu lugar próprio que entendemos como um *locum* mental (Kalaga, 2004: 79). A identidade que nasce ao percorrer o fascinante caminho da vida para encontrar este lugar, esta identidade nascida do desejo de ser totalidade, revela-se justamente no espaço entre ser e escrever. O sujeito poético precisa da escrita para se perceber e é o processo da escrita que lhe permite e facilita a autoconsciencialização.

Resumindo as reflexões sobre as imagens do universo feminino e da(s) identidade(s) feminina(s) sempre em construção na poesia angolana escrita por mulheres, podemos constatar que a expressão poética lhes permite evidenciar as suas aspirações, desejos, problemas e dificuldades veladas ou explícitas. A poesia das mulheres torna-se num espaço de jogo especular de ajuste, de reajustes e de confluên-

cias de identidades coletivas e individuais. A visão da mulher enquanto um agente activo na vida social e política é comum na poesia das autoras das quais tratámos. A vontade de transformar o mundo através da escrita e a convicção profunda que a literatura tem sempre um papel social importante a cumprir são provas do engajamento ideológico feminista de Maria Celestina Fernandes, Amélia Dalomba, Leila dos Anjos, Ana Branco, Alice Palmira, Carla Queirós, Cecília Ndanhakukua e Kanguimbo Ananáz.

Bibliografia

ANJOS, Leila dos, (2005), *Angels*, Luanda, UEA.

BEZERRA, Kátia da Costa, (s.d.), "Construindo uma identidade: Um estudo Comparativo", em: http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/249-construindo-uma-identidade-um-estudo-comparativo.html?tmpl=component&print=1 (23.01.2011).

BHABHA, Homi, (1998), *O local da cultura,* Belo Horizonte, Ed. UFMG.

CANDIDO, António, (1976), *Literatura e sociedade*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 5ª ed.

DALOMBA, Amélia, (2004), *Espigas do Sahel*, Luanda, Kilombelombe.

FERNANDES, Maria Celestina, (2004), *O meu canto*, Luanda, UEA.

FERREIRA, Manuel, (1992), "A propósito da novíssima poética angolana", *Letras & Letras,* Lisboa, n° 70, p. 8.

FONSECA, Maria Nazareth Soares, (s.d.), "O corpo feminino da nação", em: http://www.uea angola.org/artigo.cfm?ID+485 (21.01.2011).

KALAGA, Wojciech, (2004), *Dylematy wielokulturowości,* Kraków, Universitas.

LABAN, Michel, (1998), *O encontro com os escritores angolanos*, Porto, Fund. Eng. António de Almeida.

MATA, Inocência, (2001), *Literatura Angolana: Silêncios e Falas de Uma Voz Inquieta,* Lisboa, Mar Além.

SANTOS, Seomara, GIOVETH, Filomena (coord.), (2005), *O amor tem asas de ouro. Antologia da Poesia Feminina Angolana*, Luanda, UEA.

VASCONCELOS, Adriano Botelho de (coord.), (2008), *Todos os sonhos. Antologia da Poesia Moderna Angolana,* Luanda, UEA.

Anna Kalewska
Uniwersytet Warszawski

Vergílio Ferreira, Camões, Platon i inni, czyli o odzyskiwaniu utraconych znaczeń w kulturze nowożytnej Europy

Resumo:
Vergílio Ferreira, Camões, Platão e outros, ou sobre a recuperação dos significados perdidos na cultura da Europa moderna
O artigo com o título supramencionado, baseado metodologicamente em conceitos escolhidos da História de Ideias (memória, reminiscência, palinódia, invenção poética) postula retorno à ontologia metafísica e à herança do pensamento platónico e cristão na cultura europeia tendo como base a apresentação do ponto de vista de Vergílio Ferreira no que diz respeito às correntes neoplatónicas na obra de Luís Vaz de Camões debatidas no artigo *Teria Camões lido Platão?* (Coimbra 1942). A recordação das ideias paltónicas em Vergílio Ferreira e o debate sócio-cultural como também político desta valiosa reminiscência histórica e literária constitui o objectivo do presente ensaio de Anna Kalewska (adiante referida como a Autora ou a A.). O lema do ensaio em questão corrobora a opinião recente de José Augusto Cardoso Bernardes (expressa em 2009 no *Colóquio-Letras* nº 171) rezando que "Camões detém uma aura patrimonial que não pode comparar-se a nenhuma outra forma de arte ou de pensamento". Opinião essa, compartilhada por mais ilustres escritores e estudiosos portugueses do século XX (Jorge de Sena, Óscar Lopes, António José Saraiva, Eduardo Lourenço, Helder

Godinho, Pedro Calafate), vem logo no lema do artigo citada em vernáculo pela Autora, portadora – ela própria também – de concepção histórica, ideológica e literária congénere.

Após ter referido o papel renovador de Vergílio Ferreira para a Literatura Portuguesa, regenerador mesmo dentro dos pregões do existencialismo francês sob o signo de André Malraux e Jean-Paul Sartre, a A. passa para a apresentação da presença de Vergílio Ferreira na cultura polaca, mediatizada pela tradução da famosa obra romanesca intitulada *Aparição* (publicada sob o título polaco *Objawienie* em Cracóvia 1979), pelos ensaios da falecida (em 28 de Fevereiro de 2008) professora Janina Z. Klave e pelo enquadramento nos cursos universitários da História da Literatura e Cultura Portuguesas ministradas em alguns centros académicos da Polónia (nas cidades universitárias de Varsóvia, Cracóvia, Poznań,Wrocław e Lublin). A A. refere também a importância de Vergílio Ferreira como autor dos "romances--problema", posicionado no lugar cimeiro entre os grandes romancistas portugueses dos novecentos, também presentes na Polónia por via de tradução de obras de tais autores como José Cardoso Pires, José Saramago e António Lobo Antunes.

De igual importância, segundo a A., seria lembrar ao leitor polaco o interesse de Vergílio Ferreira pelos clássicos da Literatura Portuguesa: Eça de Queirós e, antes de mais nada, por Luís Vaz de Camões, abordado critica e criativamente no artigo atrás-mencionado (contido na separata da revista *Biblos* publicada em 1942). Retomando as ideias de António Sérgio e combatendo a corrente biográfica, Vergílio Ferreira advoga a presença do neoplatonismo tanto na famosa redondilha *Sobre os rios que vão* (conhecida também como *O Babel e Sião*), como na riquíssima criação lírica camoniana escrita em "medida nova" e no poema épico *Os Lusíadas* (1572) – traduzido e conhecido na Polónia desde a época do classicismo e abordado extensivamente na primeira monografia camoniana em polaco da lavra da A., intitulada *Camões, ou o triunfo da épica* (*Camões, czyli tryumf epiki*, Varsóvia 1999). As canções e as odes horacianas, conhecidas e lidas por Camões, constituiriam um elo intermédio na apropriação do platonismo pela cultura letrada portuguesa. O exemplo importante fornece a ode XVI de Horácio, subintitulada *A Palinódia*, ode essa que podia ter inspirado a famosa oitava octagésima segunda do canto décimo de *Os Lusíadas* ou a desmistificação dos deuses pagãos:

> Aqui, só verdadeiros, gloriosos
> Divos estão, porque eu, Saturno e Jano,
> Júpiter, Juno, fomos fabulosos,

Fingidos de mortal e cego engano.
Só para fazer versos deleitosos
Servimos; e, se mais o trato humano
Nos pode dar, é so que o nome nosso
Nestas estrelas pôs o engenho vosso. (*Os Lusíadas*, X, 82).

De igual modo, os conceitos de palinódia, reminiscência, da memória e da invenção poética seriam presentes em canções camonianas de inspiração e proveniência platónicas. Vergílio Ferreira encontra provas textuais para justificar seu ponto de vista, hoje reconhecido plenamente pelos camonistas (Hernâni Cidade, José Venâncio de Pina Martins, Vasco Graça Moura, António José Saraiva, Jorge de Sena), cujas obras a A. refere e propositadamente enumera na nota 8.

Os interesses camonianos de Vergílio Ferreira vieram à tona do discurso político e cultural sobre a identidade nacional dos portugueses patenteados pelo artigo *Da Ausência, Camões*, publicado no volume de ensaios comemorativos do quatro centenário da morte do Poeta intitulado *Camões e a identidade nacional* (1983). No entender do antigo arauto do existencialismo português (se fosse possível e mentalmente viável a "reconversão" tardia de Vergílio Ferreira – o existencialista para o idealismo platónico), Camões seria a expressão melhor de todos os portugueses, porque "a sua realização como homem e artista tem que ver particularmente com o que no nosso destino descobrimos um dia na procura de horizontes para lá do nosso horizonte, na realização de nós próprios através da distância de nós próprios, ou seja da terra em que nos descobrimos a pessoa que somos" (citado pela A. em português atrás Vergílio Ferreira na nota 18 do ensaio presentemente referido). O papel sempiterno de Camões na corroboração da missão descobridora dos portugueses pode ser completado pela função integradora do mito camoniano para a diáspora portuguesa e para as comunidades portuguesas espalhadas pelo mundo. "Camões surge assim" – assevera Vergílio Ferreira no artigo *Da Ausência, Camões*, lido pela A. como complemento do *Teria Camões lido Platão* e citado em língua do original na nota 19 ao ensaio em questão – "como o símbolo mais alto de uma reintegração, dos presentes e dos ausentes, num destino comum, numa pátria comum". O símbolo ou uma reminiscência cultural positivamente (re)integrada na modernidade, em profunda conformidade com o significado quase totalmente perdido de conotações platónicas da vida e da obra de Luís Vaz de Camões.

Na difícil época pós-moderna (pós-camoniana, pós-vergiliana, pós-saramaguiana, pós-tudo…) Camões continua a pertencer ao mito nacional dos portugueses, invocado em virtude dos interesses sócio-políticos ou históricos e literários que norteiam as postulações dos seus sucessivos críticos ou aduladores. Vergílio Ferreira, inscrevendo-se – no entender da Autora – no processo iniciático (ainda na decada de quarenta dos novecentos) em relação à recuperação do neoplatonismo camoniano e na continuação da função identitária e (des)mi(s)tificadora das evocações do grande quinhão da obra de Camões teria contribuído para recuperação dos significados desaparecidos da Europa moderna, repudiando o mais despiciendo cenário da pós-modernidade marcada pela banalização das ideias do justo, belo e verdadeiro e por toda uma espécie de desenraizamentos, descaracterizações e desesperos.

Vergílio Ferreira contribuiu, certamente, para o processo de regeneração cultural anti-pósmoderna escrevendo tão-só os dois artigos sobre Camões atrás mencionados, obrando neles em prol da verdade e justiça de um modo muito mais substancial, convincente e duradouro do que tinha feito ao escrever os seus famosos ou hoje quase esquecidos romances existencialistas.

Palavras-chave: estudos camonianos, idealismo platónico, memória colectiva, identidade nacional, existencialismo.

Streszczenie:

Artykuł pt. ***Vergílio Ferreira, Camões, Platon i inni, czyli o odzyskiwaniu utraconych znaczeń w kulturze nowożytnej Europy***, oparty metodologicznie na badaniu wybranych pojęć z historii idei (pamięć, reminiscencja, inwencja, palinodia) postuluje powrót do metafizycznej ontologii i dziedzictwa myśli chrześcijańskiej w kulturze europejskiej na podstawie omówienia poglądów Vergília Ferreiry dotyczących wątków platońskich w twórczości Camõesa, zawartych w artykule *Teria Camões lido Platão* (Coimbra 1942). Przedstawia na wstępie panoramę twórczości pisarza, nawiązuje do wątków osobistych i pomysłów fikcjonalnych zawartych w powieściach z nurtu egzystencjalnego, a zwłaszcza w tłumaczonym na polski *Objawieniu* (Kraków 1979) i wymienia postaci oraz dzieła najwżniejszych prozaików portugalskich XX w.: José Cardoso Piresa, José Saramago, Antónia Lobo Antunesa. Przypomina następnie główne nurty interpretacji poezji lirycznej Camõesa (biograficzny i platoński, wyeksplikowany w pełni przez omawianego pisarza). Nie bez znaczenia dla celu artykułu – odzyskania utraconych

znaczeń w kulturze nowożytnej Europy – pozostaje ewokowanie poglądów Vergília Ferreiry na temat tożsamości narodowej Portugalczyków, zawartych w tomie *Camões e a Identidade Nacional* (Lizbona 1983). Tekst reewaluuje najważniejsze tendencje w portugalskiej i światowej kamonianistyce.
Słowa klucze: studia kamoniańskie, idealizm platoński, pamięć zbiorowa, tożsamość narodowa, egzystencjalizm.

Abstract:
The article upon the title ***Vergílio Ferreira, Camões, Plato and the others, or about restitution of the lost meanings in the culture of modern Europe***, methodolgically focused on selected ideas within the History of Ideas (memory, reminiscence, invention, palinody) postulates the return to the metaphysical ontology and the patrimony of Christian thought in European culture having as a starting-point an approach to the view--points of Vergílio Ferreira in respect of Camões´ works as represented in the article *Teria Camões lido Platão* (Coimbra 1942). At the beginning, we find the panorama of the Author' s biographical and novelesque inventions legible in the novels by V. Ferreira written under the inspiration of existentialism, particularly in the Polish translation of *Aparição* (*Objawienie*, Kraków 1979) and in the works of main Portuguese prosewriters of the XXth century: José Cardoso Pires, José Saramago, António Lobo Antunes. The article restores the memory about the main interpretation streams in the lyrical Camoenian masterpieces (the biographical and the Platonic ones, being the latter explicitly adopted by the Author in question). Of greater importance for the objective of the present article – restitution of the lost meanings in the culture of modern Europe – should be evoking Ferreira' s ideas upon the national integrity of Portuguese people, expressed in the volume *Camões and the National Identity* (Lisbon 1983). The text reevaluates main streams in the national and world-wide Camoenian studies.
Keywords: Camoenian studies; Plato' s idealism, collective memory, national identity, Existencialism.

Camões wyróżnia się zawsze wśród innych twórców, a jego dzieło stanowi swoiste dziedzictwo, nieporównywalne z inną formą sztuki lub myśli[1].

[1] Wszystkie tłumaczenia cytatów i odnośników portugalskich moje (AK).

(Cardoso Bernardes, 2009: 119)
Podniesienie dzieła Camõesa do rangi mitu literackiego o proweniencji romantycznej zadziwia niedoświadczonego czytelnika.
(Lourenço, 2001: 145)
For generic historians, Camões´ biography would be a specifically romantic phenomenon, written in verse (also a dramatic one) […], because of a poor distinction between real biography and poetic fiction.
(Kalewska, 2007: 43)

Vergílio António Ferreira (1916-1996) zajmuje w literaturze portugalskiej XX wieku wybitne miejsce jako powieściopisarz debiutujący w pierwszej połowie lat czterdziestych minionego stulecia, kojarzony początkowo z neorealizmem, następnie zaś, począwszy od powieści *Zmiana* (*Mudança*, 1949), uznany za reprezentanta portugalskiego egzystencjalizmu spod znaku André Malraux i Jean-Paul Sartre´a[2]. Ferreira opublikował kilkanaście powieści, liczne opowiadania, eseje, utwory poetyckie, zbiór korespondencji i pięciotomowy dziennik *Rachunek bieżący* (*Conta-Corrente,* 1980-1987)[3], wznowiony w serii wydawniczej wydawanej w latach 1992-1994. Specyficzna poetyka fragmentu dzienników Ferreiry jako komentarza i uzupełnienia twórczości powieściowej wielkiego Portugalczyka, próby opisu jako kreacji i „odzyskania" rzeczywistości znaczącej dla autora, wyjaśniania sensu i znaczenia ludzkiej egzystencji i dnia codziennego zajęła niedawno uwagę portugalskiego badacza i znawcę twórczości pisarza Heldera Godinho (2009). Słynna powieść *Aparição* (1959), przełożona przez Ireneusza Kanię i opublikowana pod tytuem *Objawienie* w Wydawnictwie Literackim w Krakowie w 1979, doczekała się

[2] „Wszystkie dzieła Ferreiry charakteryzuje filozoficzne zaangażowanie w problematykę ludzkiego losu, chęć przekazania przesłania swoim bliźnim" (Klave, 1979: 171). „Ferreira miał następnie stać się surowym krytykiem neorealizmu i pionierem powieści egzystencjalnej" (Klave, 1985: 304).

[3] „W 1981 r. ukazał się pierwszy tom *Rachunku bieżącego* (*Conta Corrente*), rodzaj dziennika z zapiskami na temat różnych ludzi i wydarzeń, jakie miały miejsce w Portugalii w latach 1977-1979. Wiele tu uwag krytycznych, niekiedy bardzo złośliwych, o niektórych przedstawicielach świata politycznego" (Klave, 1985: 313).

studiów w świetle egzystencjalnej ontologii niemetafizycznej i myśli Heideggera (Mendonça, 1982: 41-42), jak również ekranizacji dokonanej przez Varela da Silva w 1978 i stałego miejsca w kanonie lektur szkolnych w Portugalii (Gonçalves, Santos, b.d.).

Twórczość Vergílio Ferreira frapowała portugalskich i zagranicznych badaczy publikujących recenzje i eseje o jego twórczości na łamach *Colóquio/Letras* (Georg Rudolf Lind w numerze 90, Robert Bréchon w numerze 123-124); obszerna bibliografia Vergílio Ferreira, podobnie jak znakomity kwartalnik humanistyczny wydawany w Lizbonie (www.coloquio.gulbenkian.pt), jest dostępna w wersji elektronicznej (Calafate, b.d.; Goulart, 2006).

Szkoda może, że w opublikowanym niedawno monograficznym dodatku do miesięcznika *Lampa* (2009), poświęconym nowej prozie portugalskiej po rewolucji goździków tworzonej przez pisarzy młodego i średniego pokolenia, zabrakło miejsca dla klasyka prozy portugalskiej, za jakiego uważany jest dziś Vergílio Ferreira, dwukrotny zdobywca Wielkiej Nagrody dla Powieści i Opowiadania, ufundowanej przez Portugalskie Stowarzyszenie Pisarzy oraz francuskiej nagrody Femina, przyznanej za powieść *Zatopiony poranek* (*Manhã Submersa*, 1954).

Pierwsze panoramicznego przedstawienie twórczości Vergília Ferreiry w Polsce ukazało się przed z górą trzydziestu laty piórem Janiny Z. Klave (1979) jako *Posłowie* do edycji *Objawienia* w krakowskiej serii Literatura iberyjska, kontynuowanej przez serię nazwaną iberyjską Biblioteką[4].

Zatopiony poranek i *Objawienie*, powieści opublikowane w latach pięćdziesiątych poprzedniego stulecia (w 1954 i 1959 r.), rozgrywają

[4] Biblioteka Iberyjska to seria wydawnicza, wydawana przez Instytutu Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW oraz Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego pod redakcją Jerzego Mazurka, która została zainaugurowana w 2006 roku dwujęzycznym tomem Fernando Pessoi pt. *Przesłanie* (*Mensagem*) w przekładzie H. Siewierskiego i A. da Silva. W BI ukazują się dzieła związane z obszarem kulturowym iberyjskim i iberoamerykańskim, także luzofońskim (m.in. *Naszyjnik z opowiadań* Mia Couto, 2008) (http:// www.biblioteka-iberyjska.pl).

się w przestrzeni zamkniętej i nazywane są „powieściami klauzuli" (*o romance de internato*): duszna duchowo i mentalnie przestrzeń seminarium duchownego i liceum w Évora stają się w pewnym sensie więzieniem i grobowcem dla „ja" bohatera i narratora powieści, a zarazem alter ego autora „podwojonego" niejako w przestrzeni faktycznego[5]i fabularnego doświadczenia egzystencjalnego. António Borralho, bohater nieprzetłumaczonego dotąd na polski *Zatopionego poranka,* opuszcza seminarium duchowne i rozpoczyna samodzielne życie w Lizbonie. Natomiast Alberto Soares, profesor literatury w liceum w Évora, przeżywa swoiste antymetafizyczne objawienie, będące afirmacją egzystencji ludzkiej w opozycji do Boga, a tym samym samotnym i tragicznym roz-poznaniem śmierci, „czymś w rodzaju przeczucia prawdy o własnej egzystencji" (Łukaszyk, 2000: 49), a może raczej rewelacją „prawdy-absolutu […], objawiającej się niczym błysk światła w ciemności" (Klave, 1979: 170). Momentów bliskich ostatecznemu poznaniu jest w istocie w powieści Ferreiry kilka: śmierć ojca bohatera/narratora, śmierć Krystyny, śmierć Anny i jej siostry. Zwłaszcza jednak śmierć ojca uruchamia niezwykle bolesny, samo-świadomy i obrazoburczy dyskurs bohatera (Ferreira, 1979: 30). Monolog wewnętrzny Alberta Soaresa uzupełniony zostaje w planie narracji powieściowej *Objawienia* mentalnym dialogiem z osobą nieżyjącego ojca (Ferreira, 1979: 30), zaś w planie egzystencjalnym z inicjacją w samodzielne, dorosłe życie młodego człowieka, podejmowane już tylko na wyłącznie własną, ludzką odpowiedzialność.

Powieści Verília Ferreiry mogą rozwijać problematykę związaną z imperatywem moralnym, trwaniem lub zmianą w historii, fenomenologiczną charakterystyką percepcji lub wyobraźnią sensorialną (Saraiva, Lopes, 1994: 1090). Historia literatury portugalskiej

[5] W latach 1926-1932 V. Ferreira był uczniem seminarium duchownego w Fundão; po ukończeniu filologii klasycznej (1940) w Coimbrze wykładał w kilku portugalskich liceach, m.in. w Bragança, Faro, następnie w Évora (1926-1932) i w Lizbonie. Doświadczenia seminarzysty i profesora liceum ukazują autobiograficzne powieści *Zatopiony poranek* i *Objawienie*.

(Lopes, Marinho 2002: 511) uznała Vergílio Ferreirę i José Cardoso Pires (1925-1998)[6] za dwu najwybitniejszych pisarzy portugalskich, autorów współczesnej „powieści problemowej" (*romance-problema*). Wraz ze stosunkowo dobrze już w Polsce przyswojonymi Noblistą José Saramago i António Lobo Antunesem[7] dwaj wymienieni wcześniej pisarze, na czele z Vergílio Ferreirą, należą do najwybitniejszych przedstawicieli literatury portugalskiej XX wieku.

Wyrazem literackich zainteresowań Vergília Ferreiry stały się studia nad tekstami klasyków literatury portugalskiej (*Sobre o Humorismo de Eça de Queirós*, 1943[8]), rozprawy o egzystencjalistach francuskich (*Da Fenomenologia a Sartre*, 1963; *Interrogação ao Destino Malraux*, 1963), teksty autobiograficzne (*Espaço do Invisível* I, II. III, IV, 1965-1987; *Invocação ao meu Corpo*, 1969; *Um Escritor Apresenta-se*, 1981). Rzadko natomiast wspomina się fakt, że wśród cenionych przez Ferreirę pisarzy znalazł się Luís Vaz de Camões, autor słynnej epopei *Luzytanie* (*Os Lusíadas*, 1572)[9] oraz tłumaczonych na polski sonetów, pieśni, elegii i redondili (Camões, 1984).

---

[6] W Polsce przetłumaczone zostały dwie powieści José Cardoso Pires: *Tajemnica psiej plaży. Historia pewnej zbrodni,* (1990), [*Balada da Praia dos Cães*, 1982], przeł. W. Chabasiński i E. Kabatc, Warszawa, Czytelnik i *Infant,* (1977), [*O Delfim*, 1968], przeł. H. Czajka, Warszawa, Czytelnik.

[7] W Polsce przetłumaczone zostały dwie powieści António Lobo Antunesa: *Karawele wracają,* (2002), [*As Naus*, 1988], przeł. A. Kalewska, Warszawa, WAB i *Podręcznik dla inkwizytorów*, (2003), [*O Manual dos Inquisidores*, 1996], przeł. W. Charchalis, Warszawa, WAB.

[8] Artykuł Ferreiry dotyczący poczucia humoru w twórczości Eça de Queirós powstał na podstawie pracy magisterskiej na ten sam temat, obronionej na Wydziale Humanistycznym Uniwesytetu w Coimbra w maju 1939 r. Dysertacja przedstawiła dyskusję na temat takich pojęć, jak humor i ironia, a następnie systematykę tematów, postaci i procesów humorystycznych w twórczości powieściowej mistrza portugalskiego realizmu.

[9] Plany przygotowania nowego tłumaczenia *Luzjad* (*Luzytanów*) Luísa Vaz de Camõesa dla serii wydawniczej Biblioteka Narodowa przygotował w 1979 Franciszek Ziejka (2008: 25). Epopeja *Luzytanie* w przekładzie Ireneusza Kani ukazała się kilkanaście lat później w krakowskim Wydawnictwie Literackim (Camões, 1995). Polecamy monografię poematu pt. *Camões, czyli tryumf epiki*

Przedstawienie niektórych pojęć z zakresu historii idei: palinodii, pamięci, reminiscencji, inwencji twórczej oraz wybranych motywów poetyckich stanie się celem bieżących rozważań o odzyskiwaniu utraconych czy raczej zapomnianych znaczeń w kulturze portugalskiej, a przede wszystkim dziedzictwa myśli platońskiej i chrześcijańskiej.

Wypada zatem przedstawić pokrótce poglądy zawarte w artykule pt. *Teria Camões lido Platão?* (*Czy Camões był czytelnikiem Platona?*), opublikowanym jako separata z czasopisma *BIBLOS* (Ferreira, 1942), wkrótce po ukończeniu przez pisarza studiów w zakresie filologii klasycznej w Uniwersytecie w Coimbra. Zdaniem Vergília Ferreiry, do czasu opracowania tego tematu (czyli do początku lat cztedziestych ubiegłego stulecia, gdy nie ukazały się jeszcze klasyczne już dziś opracowania, wskazujące na obecność wątków platońskich w twórczości Camõesa[10]) nie uwzględniono dostatecznie roli naśladownictwa poetów łacińskich przez Camõesa. Chodziłoby tu zwłaszcza o przejęcie niektórych motywów z dialogów Platona tłumaczonych na język łaciński przez Marsiglio Ficino (1433-1499), które istotnie mogły wejść do kanonu lektur portugalskiego poety, podobnie jak liryczne utwory Petrarki. O literackich i filozoficznych inspiracjach Camõesa pisał w *Esejach* (*Ensaios* III i IV) opublikowanych latach 1934-1936[11] António Sérgio.

Tradycyjne badania nad twórczością Camõesa, odnoszące się do dziedzictwa myśli romantycznej, bazowały przede wszystkim na me-

(Kalewska, 1999), a zwłaszcza artykuł Marka Baterowicza (2005) pt. *Camões – cyklop Portugalii*.

[10] O problematyce platońskiej w twórczości Camõesa pisali m.in.: Hernâni Cidade, (1975), *Luís Camões, O Épico*, Lisboa, Bertrand; José de Pina Martins, (1972), *Viagens de Luís de Camões*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian; Vasco Graça Moura, (1994), *Camões e a Divina Proporção*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda; José António Saraiva, (1995), *Estudos sobre a arte d´"Os Lusíadas". Ensaios*, gradiva, Lisboa; Jorge de Sena, (1980), *Trinta Anos de Camões 1948-1978 (Estudos camonianos e correlatos)*, Lisboa, Edições 70.

[11] W 1936 r. ukazał się również pierwszy tom dzieła Hernâni Cidade pt. *Luís de Camões*, w którym zaznaczyła się próba ujęcia twórczości Camõesa w perspektywie historycznoliterackiej (Sena, 1980: 243).

todzie autobiograficznej. Esej Vergília Ferreiry, odwołujący się do historii idei, zawiera sformułowanie poglądów o twórczości Camõesa obecnych w portugalskiej i światowej kamonianistyce od lat dwudziestych minionego stulecia[12], nigdy jednak dość wyraziście sformułowanych przed ukazaniem się rozprawy *Teria Camões lido Platão?* w 1942 r.

Vergílio Ferreira powołuje się na poglądy António Sérgio[13], wedle których neoplatonizm kamoniański uwidocznił się przede wszystkim w redondili *Sobre os rios que vão (Nad płynącymi rzekami*, znanej także pod tytułem *Babel e Sião*), czyli w słynnej parafrazie Dawidowego psalmu 136 *Super flumina Babylonis*, będącej wyrazem zadumy nad sensem egzystencji ludzkiej i swoistym „filarem" czy filozoficznym zwornikiem liryki Camõesa. Obszerny kamoniański poemat, snuty z dala od portugalskiej ojczyzny na wygnaniu w Indiach, w mitycznej krainie „nad rzekami Babilonu", składa się trzystu sześćdziesięciu wersów symbolizujących ilość dni w roku, ujętych w trzydzieści sześć decym i końcową strofę pięciowersową. Wyraża smutek z powodu banicji (której symbolem jest Babilonia), tęsknotę za ojczyzną (symbolizowaną przez Syjon), a następnie deklaruje wyrzeczenie się cielesnej miłości i życia doczesnego na rzecz ofiarnej miłości do Boga. Akt „wyśpiewania palinodii" [14] i zastąpienia *amor profano* przez *amor divino* stanowią kulminacyjny moment redondili, swoisty kontrapunkt ideowy omawianego utworu lirycznego.

---

[12] Zdaniem uczonych starszego i średniego pokolenia, czasy Camõesa przenikał klimat myśli platońskiej (*a atmosfera platonizante*) właściwy dla tradycji chrześcijańskiej, nie będzie więc błędem skojarzenie twórczości najwybitniejszego portugalskiego poety doby renesansu z szeroko rozumianym neoplatonizmem.

[13] Z poglądami Antónia Sérgio zgodził się A. Salgado Júnior, który w przedmowie do swojego wydania *Dzieł zebranych* (*Obra Completa*, 1936) Camõesa przychylił się do zerwania z tradycyjną metodą biograficzną, polegającą na akumulacji erudycyjnych a niesprawdzonych faktów dotyczących życiorysu portugalskiego wieszcza; nurt odnowy badań nad twórczością Camõesa rozpoczął Aubrey F.G. Bell, (1923), *Luís de Camões*, London, Oxford University Press (Sena, 1980: 243).

[14] "A palinódia já canto" (Camões, 1980: 282, v. 275).

Zdaniem Jorge de Sena, redondila *Sobre os rios que vão* byłaby swoistym testamentem poetyckim wielkiego portugalskiego poety, pożegnaniem Camõesa ze światem i poezją, wyrazem zażegnania przeciwieństw między miłością cielesną a duchową, kompozycją przepojoną skrajnym neoplatonizmem, ale bardziej może heretycką i mniej chrześcijańską niż się powszechnie uważa (1992: 52). O ile Marsiglio Ficino głosił doskonałość człowieka jako Bożego stworzenia, Camões – także neoplatonik – upomina się o prawo człowieka do szczęścia, do zdobywania nieskrępowanej dogmatami samoświadomości, do poznania Transcendencji jako bytu przede wszystkim ludzkiego, do możliwości kierowania się wolną wolą[15].

Vergílio Ferreira stwierdza, że dialogom Platona, a także bogatej liryce Camõesa[16] wspólne byłyby motywy obecne w omawianej redondili: palinodia, reminiscencja, pamięć oraz białe łabędzie w zaprzęgu bogini miłości w *Luzytanach* (IX, 36, 1-2), a zwłaszcza łabędzi śpiew, symbolizujący szczyt miłosnego pożądania oraz zwiastun rychłej śmierć bohatera lirycznego. „Umierający łabędź" to motyw znany z IV księgi *Eneidy* Wergiliusza, z listu Dydony do Eneasza, w okresie renesansu pojawiający się m.in. w poematach Ariosta, z którego doświadczeń formalnych (oktawa ariostyczna) czerpał obficie Camões w *Luzytanach*. W opinii Cycerona (przejętej od Sokratesa), dobrzy ludzie i uczeni powinni postępować jak łabędzie, bowiem nie bez powodu zostali oni poświęceni Apollinowi i obdarzeni darem widzenia przyszłości, który zapewni im spokojną śmierć, a nawet przedśmiertną rozkosz; dlatego właśnie Camões w swojej liryce waloryzuje radosny śpiew umierającego łabędzia. Zaś w *Luzytanach* wprowadza motyw rydwanu Wenery zaprzęgniętego skrzydłami białego ptaka w służbę Wenery na Wyspie Miłości.

Jak przypomina Vergílio Ferreira w artykule *Teria Camões lido Platão?* spora część pogladów i motywów neoplatońskich została przez Camõesa przyswojona i twórczo zasymilowana dzięki lektu-

[15] "Livre alvedrio" (Camões, 1980: 282, v. 295).

[16] Luís Vaz de Camões jest autorem 126 redondili, 204 sonetów, 8 eklog, 13 ód, 1 sekstyny, 5 oktaw, 10 elegii i 11 pieśni.

rom Horacego, którego portugalski poeta z pewnością znał i czytał, zwłaszcza jeśli chodzi o pieśni i ody. Wypada tu przypomnieć odę XVI Horacego pt. *O, matki pięknej piękniejsza córo* (*O matre pulcra filia pulcrior*) w przekładzie Ludwika Hieronima Morstina, o mniej może znanym podtytule *palinodia*[17]; w wierszu tym poeta prosi ukochaną o wybaczenie „bezsilnych gniewów" młodości, „namiętnych ód" i „szaleńczego śpiewu", pragnąc „zamienić swary w cichą zażyłość" (Horacjusz, 1986: 104). Rzecz jasna, pojęcie palinodii – pierwotnie motyw platoński – ma inne znaczenie i inaczej zostało opracowane w XVI odzie Horacego (wyrzeczenie się „namiętnych ód", gniewu i nienawiści) i cytowanej redondili Camõesa (wyrzeczenie się miłości ziemskiej). Słynna palinodia z dziesiątej pieśni *Luzytanów* (Camões, 1988: 392)[18] jest w istocie demistyfikacją rzymskiej mitologii i bóstw pogańskich, które niepokoiły krytyków klasycystycznych od czasów *Eseju o poezji epickiej* Voltaire'a[19] i poetycką metaforą prowidencjalnej koncepcji świata przedstawionego w *Luzytanach*.

Pojęcie reminiscencji zostało po raz pierwszy zaprezentowane przez Platona w *Menonie*, słowami Sokratesa rozprawiającego o nieśmiertelności duszy i uczeniu się dzielności, moralnej doskonałości

[17] Oda XVI, powstała pod wpływem utworu Stezychora, jest palinodią – pieśnią odwołującą zarzuty i oszczerstwa wysunięte przez poetę w poprzednim utworze. Adresatką, jak stwierdzają rękopisy i starożytny komentator Porfirio, miała być jedna z przyjaciółek poety (cf. Horacjusz, 1986: 103).

[18] Oto tłumaczenie palinodii bogów pogańskich według Ireneusza Kani (*ap*. Camões, 1995: 307): „Tu tylko boskie prawdziwe istoty/ bytują, bowiem Janus, ja czy Saturn,/ Jowisz i Juno – płodem są ślepoty/ i ludzkich bajek, i dają tematów/ do poetyckiej misternej roboty;/ i tyle tylko zawdzięczamy światu,/ że nasze imię nosi gwiazd gromada,/ bo gwiazdom właśnie wasz geniusz je nadał" (X, 82). W pracy *Camões, czyli tryumf epiki* (Kalewska, 1999: 100-101) cytuję wspomnianą oktawę 82 *Luzytanów* (1890) w tłumaczeniu Z. Trzeszczkowskiej (pseudonim: Adam M-ski). Przekład *Luzyady* J.I. Przybylskiego (1790) pominął palinodię bóstw pogańskich i spowodował niezrozumienie oraz dość chłodną recepcję *Os Lusíadas* (1572) w klasycyzmie postanisławowskim.

[19] *L'essai sur la poésie épique* Voltaire´a został opublikowany w 1732 r. jako posłowie do poematu *Henriada* (*La Henriade*, 1728).

człowieka i o tym, że „szukanie i uczenie się to w ogóle jest przypominanie sobie" (Platon, 1959: 35). O reminiscencji pisał w podobnym duchu znany Camõesowi Cyceron w filozoficzno-retorycznym dziele pt. *Tusculanae disputationes*. W twórczości Portugalczyka nie chodziło o uczenie się cnót obywatelskich percypowanych jako przypominanie odwiecznych zasad moralnych, ale raczej o rozpoznanie doznań duchowych związanych z życiem ziemskim jako wspomnieniem zaprzeszłego bytowania w świecie idei, doświadczeniem wysublimowanych doznań prowadzących ku Bogu, nazwanemu w redondili *Sobre os rios que vão* „Panem i Wielki Kapitanem" (*Senhor e Grão Capitão*). Kamoniańska, neoplatońska – a więc chrześcijańska – reminiscencja łączy właściwie świat ziemski ze światem idealnym w transcendentnym doświadczeniu jedynego Boga. Kamoniańska pamięć natomiast służyłaby utrwaleniu doznań wywiedzionych z reminiscencji (Ferreira, 1942, *passim*).

Koncepcja pamięci u Camõesa pochodzi bezpośrednio z dialogów Platona w tłumaczeniu Ficina, przepojona jest mistycyzmem chrześcijańskim, nie do końca wszak ortodoksyjnym. W słynnej redondili *Sobre os rios que vão* – biblijnej parafrazie – Camões wyznaje swoiste tezy platońskie, gdzie wspomnienie Syjonu jako jako minionej, boskiej i obiecanej „ziemi chwały" (*terra de Glória*) dokonuje się dzięki świadomemu aktowi głębokiego wspomnienia-reminiscencji: "Ale ty, ziemio Chwały,/ jeśli nie widziałem twojej esencji,/ już mi się nie pokazujesz nieobecna?/ Nie chowasz mnie w pamięci,/ tylko w reminiscencji" (Camões, 1980: 279). Jak zatem – pyta Ferreira – stwierdzić z całą pewnością, że pamięć kamoniańska jest proweniencji platońskiej? Wszak już Cyceron połączył koncepcję pamięci i reminiscencji, starając się dowieść nieśmiertelności duszy ludzkiej; natura ludzka zdaniem autora *Mowy przeciwko Katylinie* byłaby boska dzięki pamięci i twórczej poetyckiej inwencji (*memoria* et *inventio*). A wszelka twórczość – także kamoniańskie parafrazy i oryginalne utwory liryczne oraz filozoficzna architektonika *Luzytanów* – wspomnieniem głębokiego przeżycia mistycznego, reminiscencją duchowego kontaktu z Bogiem. Boska reminiscencja, czyli według Cycerona *recordatio*, jest różna od *memoria communis*

hominum, wspomaga pamięć w osiagnięciu nieśmiertelności duszy, oznacza w istocie jej boską naturę, o czym wspominali apologeci chrześcijaństwa: łaciński teolog z Afryki Północnej Tertulian (ok.155-220) w *De Anima* i Boecjusz (ok. 1240-ok. 1280/90) w komentarzach pism Arystotelesa, przywołani przez Ferreirę w cytowanym artykule, zdradzającym humanistyczną wrażliwość i biegły warsztat analityczny filologa klasycznego.

Palinodia, reminiscencja, pamięć, inwencja poetycka wynikają z potrzeby czasu i miejsca i – jeśli przyjmiemy neoplatońską wykładnię genezy wszelkiej twórczości – są właściwe duszom szczególnie wrażliwym i szlachetnym. Ale czy w rzeczywistości wszyscy winniśmy wyznawać jedną jedyną prawdę i wystrzegać się sprzecznych a niezgodnych opinii? Być może wiedza platońska mówi prawdę i każdy, kto ją wspomina, o tym wie – podobnie jak Vergílio Ferreira wiedział z całą pewością, że Camões czytał dialogi Platona. Pobnie jak nie ustawał w podkreślaniu zasług renesansowego poety dla międzynarodowej projekcji Portugalii w artykule pt. *O nieobecności Camõesa* (*Da Ausência, Camões*), zamieszczonym w koordynowanym przez pisarza zbiorze studiów pt. *Camões e a identidade nacional* (1983), związanym z obchodzami czterechsetlecia śmierci Camõesa przypadającymi w 1980 r.

Z pewnością, jak twierdzi Ferreira w artykule opublikowanym ku czci narodowego święta Portugalii (10 czerwca), zwanym w Portugalii Dniem Camõesa i Wspólnot Portugalskich[20], postać, dokonania i pamięć renesansowego poety spełniają do dziś rozliczne funkcje i zadania; wśród których można wymienić mitotwórczą, imperialną misję dziejową Portugalczyków[21], integracyjną rolę poety dla diaspory

[20] Jak przypomina Marek Baterowicz, dzień 10 czerwca 1580 roku to data śmierci Camõesa (2005: 27).

[21] "Porque se poeta é a expressão melhor de todos nós, a sua realização como homem e como artista tem que ver particularmente com o que no nosso destino descobrimos um dia na procura de horizontes para lá do nosso horizonte, na realização de nós próprios através da distância de nós próprios, ou seja da terra em que nos descobrimos a pessoa que somos" (Ferreira, 1983: 13-14).

portugalskiej w świecie[22], jak również pewne nieśmiałe próby idące w kierunku rozpoznania własnych niedociągnięć i słabości w zbiorowych przeznaczeniach współczesnych Luzytanów[23].

Ocena rozważań Vergílio Ferreiry o inspiracjach i wątkach platońskich w twórczości Camõesa oraz o roli wielkiego poety dla kształtowania zbiorowej świadomości, a przede wszystkim tożsamości narodowej Portugalczyków może być dokonana dwuaspektowo: w sferze odniesień historyczno-literackich – o czym dotąd była mowa – lecz także kulturowo-socjologicznych kontekstów. Po pierwsze, zrozumienie dziedzictwa neoplatonizmu jest niezwykle istotne dla kulturotwórczej roli dzieł twórców tej rangi, co Kochanowski, Ronsard, Tasso, Dante, Milton, Szekspir i Cervantes. Autor *Luzytanów* zajmuje wśród pisarzy swojego kraju miejsce wybitne, osobne, stanowiąc *pars pro toto* dziedzictwa kultury portugalskiej i nie mogąc równać się z żadnym innym pisarzem swojego kraju (Cardoso Bernardes, 2009: 119). Po drugie, większość wybitnych twórców i badaczy literatury portugalskiej z krajów luzofońskich (Jorge de Sena, Eduardo Lourenço, Vasco Graça Moura, Cleonice Berardinelli i wielu innych) pochylała się nad dziełami Camõesa w danym momencie swojej twórczości, w specyficznej chwili dziejowej lub z okazji rocznic i świąt państwowych, szukając wyjaśnienia bieżących procesów społecznych i politycznych (także w okresie kolonialnym), często znacznie późniejszych, niż biblijne *in illo tempore* redondili *Sobre os rios que vão* czy epoka schyłku XVI wieku, gdy Vasco da Gama płynął do Indii „w poszukiwaniu chrześcijan i korzeni".

Zwolenników genetycznego historycyzmu może zadowolić przeniesienie bio-bibliografii kamoniańskiej, czyli życiorysu i dzieła Camõesa do sfery mitu narodowego (cf. Lourenço, 2001: 145), także

[22] "Camões surge assim como o símbolo mais alto de uma reintegração, dos presentes e dos ausentes, num destino comum, numa pátria comum" (Ferreira, 1983: 14).

[23] "Mas se Camões exemplifica as preocupações com o destino do País, ele simboliza também o que pode haver de menos edificante nas preocupações inversas, ou seja nas do País com ele próprio" (Ferreira, 1983: 19).

w dość licznych utworach literackich polskiego romantyzmu, pisanych „ku pokrzepieniu serc" (Kalewska, 2007). Zaś zasługi Veríglia Ferreiry dla odzyskiwania utraconych znaczeń w kulturze nowożytnej Europy – *por via camoniana* – są bezsprzeczne i bardziej może istotne niż nowatorskie w swoim czasie rozważania o egzystencjalizmie i nie budujące metafizycznej nadziei egzystencjalne powieści. Zainteresowanie myślą Camõesa plasuje Vergília Ferreirę wśród prekursorów nielicznego grona wybitnych współczesnych pisarzy portugalskich, których twórczość nosi znamiona przewrotu antypostmodernistycznego (cf. Herberto Helder apud Silva, 2010).

Bibliografia

BATEROWICZ, Marek, (2005), "Camões – cyklop Portugalii", *Studia Iberystyczne. Almanach portugalskojęzyczny (Portugalia – Brazylia – Kraje afrykańskie)*, Kraków, nr 4, s. 25-32.

BERNARDES, José Augusto Cardoso, (2009), "Eduardo Lourenço, Camões e o poder da Literatura", *Colóquio-Letras*, Lisboa, n° 171, pp. 119--132.

CALAFATE, Pedro, (s.d.), "Vergílio Ferreira (1916-1997)", em: http://www.instituto-camoes.pt/filosofia/1910.html (24.11.2009).

CAMÕES, Luís [Vaz de], (1980), *Lírica Completa I*,, vol. 1, M. de Lurdes Saraiva (pref. e notas), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

CAMÕES, Luís [Vaz de], (1984), *Poezje wybrane*, oprac. J. Waczków, Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

CAMÕES, Luís [Vaz de], (1988), *Os Lusíadas*, introd. S. A. Benedito, notas A. Leitão, Lisboa, Ulisseia.

CAMÕES, Luís Vaz de, (1995), *Luzytanie* [*Os Lusíadas*], przeł. I. Kania, posł. J. Waczków, Kraków, Wydawnictwo Literackie.

FERREIRA, Vergílio, (1942), „Teria Camões lido Platão? (Notas sobre alguns elementos platónicos da lírica camoniana", *BIBLOS* [separata], Coimbra, vol. 18, t. 1.

FERREIRA, Vergílio, (1976) [1959], *Aparição*, Lisboa, Arcádia, 10ª ed.

FERREIRA, Vergílio (1979), *Objawienie* [*Aparição*], przeł. I. Kania, posł. J. Klave, Kraków, Wydawnictwo Literackie.

FERREIRA, Vergílio, (1983), "Da ausência, Camões", em: Vergílio Ferreira *et al*. (org.), *Camões e a Identidade Nacional*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 13-21.

GODINHO, Helder, (2009), "Os diários de Vergílio Ferreira e a questão do fragmento", *Colóquio-Letras*, Lisboa, n° 172, pp. 105-115.

GONÇALVES, Graça, SANTOS, Teresa Paula, (s.d.), *Aparição* [de] *Vergílio Ferreira. Introdução ao Estudo da Obra*, S. João do Estoril, Bonanza.

GOULART, Rosa Maria, (2006), "Vergílio Ferreira", em: http://www.instituto-camoes.pt/figuras/vferreira.html (24.11.2009).

HORACJUSZ FLAKKUS, Kwintus, (1986), *Dzieła wszystkie* [*Opera Omnia*], t. 1 (*Ody i epody*), przeł. O. Jurewicz, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

KALEWSKA, Anna, (1999), *Camões, czyli tryumf epiki*, Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

KALEWSKA, Anna, (2007), "Camões as a Romantic Hero: biography as the ´model for heroism´ in the literature of Romanticism in Poland", in: B. E. Cieszyńska (ed.), *Iberian and Slavonic Cultures: Contact and Comparison*, Lisbon, CompaRes, pp. 27-45.

KLAVE, Janina Z., (1979), *Posłowie*, [do:] Ferreira, Vergílio, *Objawienie* [*Aparição*], przeł. I. Kania, Kraków, Wydawnictwo Literackie, s. 171--179.

KLAVE, Janina Z., (1985), *Historia literatury portugalskiej*. *Zarys*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

LAMPA. Nowa proza portugalska po Rewolucji Goździków (wydanie specjalne), (2009), bezpłatny dodatek do: *Lampa*, nr 7-8.

LÓPES, Óscar, MARINHO, Maria de Fátima, [dir.], (2002), *História da Literatura Portuguesa*, vol. 7, Lisboa, Alfa.

LOURENÇO, Eduardo, (2001) [1978], "Romantismo, Camões e a saudade", em: *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa, gradiva, 3ª ed., pp. 143-165.

ŁUKASZYK, Ewa, (2000), *Współczesna proza portugalska – tematy, problemy, obsesje (1939-1999)*, Kraków, Universitas.

MENDONÇA, António Sérgio, (1982), ""Aparição" e/ou a hermenêutica da comunhão", em: Godinho Helder (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 39-47.

PLATON, (1959), *Menon*, przeł. W. Witwicki, Warszawa, PWN.

SARAIVA, Anstónio José, LOPES, Óscar, (1994) [1976], *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 16ª ed.

SENA, Jorge de, (1980), *Trinta anos de Camões 1948-1978 (Estudos camonianos e correlatos)*, Lisboa, Edições 70.
SENA, Jorge de, (1992), *Amor e outros verbetes*, Lisboa, Edições 70.
SILVA, João Amadeu, (2010), "A paixão pelo extremo exercício da beleza", em: *A faca não corta o fogo*, *Itinerarios*, Varsóvia, n° 11, pp. 205-222.
ZIEJKA, Franciszek, (2008), *Moja Portugalia*, Kraków, Universitas.

Violante F. Magalhães
Universidade de Lisboa

Uma leitura de *Vagão 'J'*

Resumo:
Vergílio Ferreira inaugurou o percurso literário em 1943, com *O caminho fica longe*. No ano seguinte publicava um novo romance, *Onde tudo foi morrendo*, na colecção Novos Prosadores (conotada com o neo-realismo português), e em 1946, também nesta colecção, *Vagão 'J' – Romance*. Em 1974, o escritor reeditou o último título; no prefácio, informava os leitores que, depois de longos anos de hesitação, fora este o romance escolhido para representar a sua denominada fase neo-realista, e excluía os dois primeiros volumes da obra. Sem pretender atribuir a *Vagão 'J'* uma importância estética e antropológica que o próprio autor lhe não reconhecia, há todavia neste romance uma mestria técnico-narrativa, posta ao serviço do ideário do neo-realismo, que não pode deixar de ser evidenciada, como procurarei demonstrar na leitura que apresento.
Palavras-chave: *Vagão 'J' – Romance*, Vergílio Ferreira, Neo-Realismo português.

Abstract:
A reading of *Vagão 'J'*
Vergílio Ferreira began his literary journey in 1943, with *O caminho fica longe* [It's a long road]. The year after he published another novel, *Onde tudo foi morrendo* [Where everything died], in the *Novos Prosadores*

[New Prose Writers] collection (linked to with Portuguese neo-realism), and in 1946, also in this collection, the novel *Vagão 'J'* [Wagon 'J'] was published. In 1974 the writer republished the last title; in the preface he informs the readers that, after many years of hesitation, this was the novel he had chosen to represent his so-called neo-realist phase, and he excluded the first two volumes of the work. Without intending to attribute *Vagão 'J'* an aesthetic and anthropological importance that the author himself does not acknowledge, there is however a technical-narrative mastery in this novel, put at the service of the neo-realism mindset, which cannot fail to be pointed out, as I shall seek to show in the reading that I present.
Keywords: *Vagão 'J' – Novel*, Vergílio Ferreira, Portuguese Neo-Realism.

Aquando da 1ª edição de *Vagão 'J'*[1], Nataniel Costa admitia que Vergílio Ferreira revelava "talento de romancista na capacidade de (…) sugerir o ambiente miserável onde as suas figuras se movem" (Costa, 1947: 198); considerava, no entanto, que a utilização de uma "linguagem cheia de erros e ingenuidade da gente que retrata" (Costa, 1947: 199) resultara "completamente estéril" (Costa, 1947: 199). Em 1974, no prefácio à 2ª edição do romance, Vergílio Ferreira lamentava que a única crítica recebida à época não lhe tivesse perdoado uma "escrita popular com a sua desordem sintáctica" (Ferreira, 1974: 34). Salientava haver neste título "uma certa perspectiva de ironia em que a intenção política imediata se corrige" (Ferreira, 1974: 35), e declarava ainda o seguinte acerca de *Vagão 'J'* e de obras coetâneas:

> Nem me lembro agora, aliás, de livro algum desse tempo em que a mecânica ou dialéctica das forças sociais se entendesse a um nível superior ou geral, porque foi sempre entendida ao nível particularíssimo do ter ou não ter, da saciedade ou da fome. (Ferreira, 1974: 16)

Na verdade, a família Borralho, que protagoniza o romance, debate-se com situações de "não ter", relacionadas com a fome. Enquadrados num meio aldeão, os Borralhos representam "a camada

[1] Vergílio Ferreira, *Vagão 'J' – Romance*, Coimbra, Coimbra Editora (s/d [1946]). Todas as referências são desta edição.

baixa da sociedade rural exposta à exploração dos poderosos" (Lind, 1986: 37). A família é composta pelo casal Joaquina e Chico, pelos filhos, e por Gorra (irmão de Joaquina). Ainda que seja dito que Joaquina "fabricava filhos com extremo desembaraço e cada ano deitava um para a rua" (p. 68), na diegese, acompanha-se apenas o percurso dos jovens Manuel, Maria e João, e das crianças Joaquim e António – personagem que virá a protagonizar um outro romance do escritor (*Manhã submersa*, 1954).

Vagão 'J' tem um narrador heterodiegético, cuja focalização é omnisciente, interna e interventiva. Nas constantes intrusões, o narrador, para além de comentar actos e estados de espírito das personagens, chega a interpelá-las, como visível no seguinte extracto:

> Joaquina Borralho, sabes tu o que pensam os poetas? Sabes tu o que são poetas? Eh!, mulher!, que nunca atingirás o limiar dos segredos da vida. Nunca saberás que um homem é tanto mais rico de humanidade quanto mais puder complicar as coisas simples. (p. 189)

Esta apóstrofe, em que o narrador coloca à personagem interrogações retóricas (tudo o que foi dito sobre Joaquina não deixa dúvidas sobre tal impossibilidade), seguida da exclamação "Eh! Mulher!" marcam um distanciamento cultural e ideológico entre narrador e personagem, conferindo ainda força afectiva às considerações tecidas sobre o processo artístico. O papel do poeta "rico de humanidade" por "complica[r] as coisas simples" é uma antífrase da poesia neo-realista: uma poesia ao serviço do povo, debruçada sobre o quotidiano dos mais humildes (já de si tão complicado).

O discurso narrativo surge em fluxo contínuo, visto que o romance não apresenta capítulos. As falas das personagens, de extrema exiguidade semântica, ficam pelo uso de "uma sintaxe livre – em que predomina a anáfora principalmente copulativa, a repetição de sintagmas alargada, por vezes, com um novo adjectivo" (Godinho, 1974: 640), de exclamações, interjeições, locuções populares, frases elípticas ou interrompidas. Por vezes, a linguagem utilizada pelo narrador está de tal forma próxima das falas das personagens que as perspectivas de ambos se confundem.

O romance inicia-se com um quadro de feira (pp. 9-15), símbolo para ilustrar a tremenda pobreza em que os protagonistas vivem, consequentemente um *leitmotiv* comum a outros romances neo-realistas (como *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes). Embalados com o som da música da charanga ou dos realejos, encantados com as cores dos foguetes, fascinados com cheiros e sabores dos produtos vendidos pelas doceiras, na feira, "homens, mulheres e crianças passam para baixo e para cima, blusas novas" (p. 9). Mas, neste cenário, Manuel Borralho passeia-se de "calça repuxada [que] descobria a meia de algodão e os atilhos" (p. 12). Em casa dos Borralhos, os preparativos para a feira consistiam tão-somente em alterar hábitos de higiene: Joaquina procedia "à limpeza dos garotos, na rua, à vista de toda a gente, para que toda a gente soubesse que ela era limpa, asseada como os da alta" (p. 26).

Com o auxílio da filha Maria, Joaquina Borralho toma conta do marido, que ficara inválido quando laborava na pedreira de João Teles de Amorim, o Sr. Joãozinho – o homem que tinha a aldeia nas mãos, "porque só ele tinha o dinheiro necessário para isso e para muito mais" (p. 36). Depois do acidente, "pràli fica[ra] aquele mono comendo o suor dos filhos e da mulher. Por isso todos os filhos e a mulher desejavam que Deus o levasse para o seu divino reino e os aliviasse daquele fadário" (p. 32). Não porque, informa o narrador, não amassem Chico, mas, porque "quem é pobre não pode saborear essas coisas do sentimento" (p. 33). Deste modo, o narrador emite sobre o narrado juízos sociológicos ("pràli fica[ra] aquele mono…") e ideológicos ("quem é pobre…"), a que acrescem juízos psicológicos. Joaquina, por exemplo, é caracterizada como corpulenta e rude: "era grande como um elefante, (…) era a coisa mais ordinária da freguesia" (p. 121). Como estas digressões são feitas num discurso que contém um léxico próximo do das personagens, a focalização interventiva do narrador está eivada de ironia.

Os Borralhos vivem dos trabalhos ocasionais do primogénito, Manuel. Quando, depois de uma briga, este é preso durante um mês, a família passa por uma situação agravada de fome. Na sequência de uma cheia – tópico usual nas narrativas neo-realistas (recorde-se, por exemplo, *Fanga* de Alves Redol), algumas terras ficam ao aban-

dono, pelo que Teles de Amorim aluga uma leira a Manuel (p. 134). Regressado de Lisboa, Gorra ajuda o sobrinho a limpar o terreno e expõe o seguinte:

> (…) as coisas vistas como devem ser, o teu pai só stá a atrasar a vida. Ele é remédios, ele é uma criada sempre ali. Eu sou amigo dele. Mas que stá ele a fazer? Só a atrasar a vida… Só, mais nada. Inda se disséssemos: – morre hoje ou morre amanhã… Mas não morre. (p. 135)

A fala de Gorra, marcada por frases interrompidas, insinua o projecto de se verem livres de Chico Borralho. No regresso do hospital (onde o levam para que o médico lhe receite algo fatal), o amargurado Chico, apercebendo-se dos intentos do filho e do cunhado e da razão que lhes assiste, suicida-se (p. 142). Assim, *leitmotiv* comum ao romance neo-realista, o suicídio está também presente em *Vagão 'J'*.

João distancia-se da caracterização dos demais Borralhos ("ladrõezitos reles, desordeiros, raça acanalhada de esterco", p. 14). Sempre pronto a ajudar os outros, casará com uma moça muito pobre da aldeia (p. 158). Se este casamento demonstra como a miséria social não pára de se reproduzir, prova que João foi aceite no meio. Paradoxalmente, Manuel (afinal, o sustento da família) não consegue essa aceitação.

Manuel não é correspondido na paixão por Maria do Termo (dona de uma grande beleza e de uma voz admirável). A jovem fica grávida do Dr. Soeiro, um "homem de muitos poderes, muitos mais que o Sr. Joãozinho, ai, nem tinha comparação. Vivia em Lisboa, era um grande" (p. 112). Manuel, que extravasa as suas frustrações pela agressividade, mata o Dr. Soeiro (p. 190) – crime pelo qual pagará longos anos de prisão. Nesse período, Maria do Termo "veio descendo do carpinteiro para o cavador, e agora era de qualquer um" (p. 223). O romance terminará quando Manuel, "gasto da pena que cumpriu" (p. 232), regressa à aldeia (de onde, há muito, a família havia partido) e pode "saciar a sua fome de amor, de amor ou lá o que era que nunca soube dizer" (p. 232), pois, finalmente, Maria do Termo recebe-o.

Após o suicídio do pai, Maria Borralho torna-se criada de D. Estefânia, mulher do Capitão Castro ("um grande da terra", p. 110).

Muito beata, a patroa é caracterizada por diminutivos: "miudinha como um fuso" (p. 109), tinha "um rostinho de víbora" (p. 201); era mãe "do Eduardinho, do Quinzinho, do Zezinho e de mais três *inhos* muito interessantes" (p. 145). A estada de Maria na casa dos Castros revelar-se-á problemática: Eduardinho começa a assediá-la; industriada por Joaquina, a jovem explora a situação, a troco de conseguir levar comida para os Borralhos. Esta estada determinará o futuro de António Borralho. O menino "andava lá sempre" (p. 145), e D. Estefânia chama a si a missão de "fazer dele um ministro de Deus" (p. 145). Quando António entra no Seminário, Maria considera cumprida a missão de proteger o irmão, e abandona aquele ambiente castrador (p. 201).

Para Hélder Godinho, *Vagão 'J'* "gera-se entre dois espaços de ficção: a estrutura social, claustrante, e a estrutura de espanto, que preenche o espaço de alargamento, desclaustrante" (Godinho, 1974: 647). Segundo este crítico, a integração do "élan energético do sentimento num saber que escolha" (Godinho, 1974: 647), relacionada com a estrutura de espanto, foi entregue à personagem de António Borralho, que, por conseguinte, assume "o papel primordial" (Godinho, 1974: 647). Com efeito, embora a narrativa descreva a gesta da família, as situações disfóricas vividas remetem para o passado ou o presente; ora, "do futuro fala timidamente a presença de representantes das gerações futuras" (Godinho, 1974: 641), mormente as personagens de António e Joaquim Borralho.

António tem 7 anos; Joaquim é mais novo. Eles e demais irmãos crianças apresentavam o "ventre emproado e nu, cara suja e negra" (p. 26). Por determinação da mãe, os dois pequenos são responsáveis por ir buscar água, por apanhar lenha, por tomar conta da irmã bebé. Chegado o Verão, eles "deixavam a irmãzita ao deus-dará" (p. 58) para irem banhar-se, com outros garotos, no poço da Azenha. Ou ainda:

> (…) voltavam a casa e apanhavam uma sova. Mas isso pouco importava, porque logo depois da magra ceia pegavam no arco de pipa e do guiador e corriam pela aldeia ou jogavam às escondidas ou iam para o balcão do Quintino ouvir o que diziam os homens. (p. 59)

Os meninos têm ambições diferentes: Joaquim quer tão-só um papagaio de papel para brincar (p. 55); António quer ir à escola (pois, pensava ele, "para se ser alguém, para se ler um jornal ou escrever uma carta, era preciso ir à escola", p. 56) e à igreja, "aprender a doutrina" (p. 80).

Na sequência das ambições de António, o professor da instrução primária assume papel de relevo na diegese. Descontadas as intrusões da voz narradora, é esta a personagem que funciona como porta-voz ideológico do romance. O professor, que "não suportava que o incluíssem fosse em que partido fosse; porque ele não tinha partido, tinha apenas cabeça" (p. 105), dizia constantemente "coisas que se não entendiam: / – A miséria. Desequilíbrio social…" (p. 66). Próximo, em termos de condições materiais e familiares, dos aldeãos ("ganhava pouco dinheiro e tinha uma ninhada de filhos que andavam pelas ruas descalços, com a camisa de fora", p. 66), é reconhecido pelo meio. Os aldeãos escutam-no, mesmo que não entendam palavras, alusões ou ideias por ele expressas, nem cumpram os conselhos dele: Joaquina, por exemplo, insiste em alimentar a filha bebé com feijões e vinho, contrariando as indicações do professor (p. 160).

Apesar de António persistir no pedido de que o deixem ir à escola, a mãe vai resistindo como pode:

> Joaquina Borralho teima na sua que o pequeno não pode ir para a escola, porque não tem que vestir e essa coisa de aprender a ler era um luxo como qualquer outro. Ela não sabia ler e sempre se governara, enfim não lá muito bem, mas isso não tinha importância. (p. 77)

Nem os esforçados argumentos de Manuel em defesa do irmão ("A gente nasce com a enxada nas unhas e nunca pode levantar cabeça que um homem sem instrução é pràqui um carneiro", p. 78) convencem Joaquina. Só a intervenção do professor alterará a sina de António:

> Mas o professor entendeu que o pequeno devia ir e foi. A mãe repetiu todos os argumentos do princípio para o fim e às avessas. Porém o professor era teimoso e não compreendia que os garotos eram precisos em casa e essa coisa da escola eles depois esquecem tudo e ficam na mesma.
> – Você manda o rapaz e acabou-se.

> Nessa manhã Joaquina Borralho levantou-se em sobressalto. Ia ter um filho na escola e isso ultrapassava tudo o que houvesse de mais extraordinário. (pp. 78-79)

A agitação ("levantou-se em sobressalto") e perplexidade ("isso ultrapassava tudo o que houvesse de mais extraordinário") sentidas por Joaquina não a fazem esquecer a realidade em que vive. Por isso, quando, passados meses, Joaquim lança "à experiência lá do canto do lume: / – Prò ano eu tamém quero ir prà escola" (p. 121), logo a mãe acode: "Tinha que ver. Estava agora mesmo a criar os filhos para fidalgos. Naturalmente ela é que ainda tinha de ir ao mato, à fonte e guardar a menina. Enfim, criancices" (p. 121). A utilização do discurso indirecto livre ("Tinha que ver"), amalgama as vozes do narrador e da personagem – estratégia formal que traz sintonia ao enunciado e, simultaneamente, prenuncia o destino de Joaquim. O garoto irá trabalhar para uma das três fábricas existentes na vila, representando, portanto, a condição da criança operária: "Joaquim foi posto na fiação a *agarrar fio* que era por onde todos começavam. / (…) E lá ficou a abrir uma vida de sombra" (p. 154).

Na escola, António revelar-se-á "uma inteligência privilegiada" (p. 120). É também ali que se consciencializa da miséria em que os Borralhos vivem, pois a fome continua a assolá-lo:

> Sentado no degrau da Escola, o filho do Presidente [da Junta] bate as mandíbulas manducando regalado a merenda que a criada trouxera. Pão e queijo, queijo e pão, tão bom, oh!, deve ser bom de verdade e António por mais que se esforce não consegue despregar os olhos do quarto de trigo que o menino come. (…)
> Um filho do Carapinha (…), quando o menino levava à boca o quarto de trigo, apertou-lhe o pulso com força e fez-lhe largar o pão. E enquanto o garoto choramingava, Carapinha e Borralho mastigavam num recanto do pátio os restos da merenda. (pp. 89-90)

Coagido pelo Presidente da Junta a punir Carapinha e António, o professor "bateu três vezes a férula nas mãos dos garotos em preguiça condoída" (p. 91). A hipálage usada ("preguiça condoída") carac-

teriza-o como piedoso. É ainda representado como um homem calmo, que recorre a métodos didácticos adequados (p. 80). Com um sentido ético e cívico estremado, considerava que "todo aquele enxame de crianças era seu, todas estavam entregues à sua guarda. Tinham almas de cera onde ele ia gravando os primeiros sulcos" (p. 95). Empenhado em prevenir os alunos "contra as mentiras do mundo" (p. 95), em torná-los fortes para a luta que antevia que eles iriam travar, "falava de coisas estranhas que os meninos achavam disparatadas e lhes rasgavam gargalhadas surdas" (p. 95). Mas não é só o trato do professor que torna a escola aprazível. Também o espaço físico contribui para isso: "a sala era larga e branca, bem janelada, com vistas para a Serra e o cemitério, mapas nas paredes e um zum-zum de abelhas continuamente no ar" (p. 79). Enquanto as crianças aprendiam com o paciente professor, "toda a aldeia era repassada de uma doce ternura no calor morno do sol, na claridade frouxa, diluída e mansa" (p. 80).

Nas descrições do professor e da escola, o narrador não utiliza um registo da fala popular. Pelo contrário, incorpora semas de cariz culto, como sejam os verbos "enlaçar" e "repassar", os advérbios "bem [janelada]" e "continuamente", os substantivos "sulcos" e "ternura", os adjectivos "doce" e "morno" ou o adjectivo com função adverbial "[enlaçou-o] carinhoso". Socorre-se do oxímoro ("gargalhadas surdas") e da tripla adjectivação ("larga e branca, bem janelada"; "frouxa, diluída e mansa"). Educandos, professor e o acto de educar são definidos pela imagem "almas de cera onde ele ia gravando os primeiros sulcos". A escola é conotada com o domínio da linguagem, figurada como o lugar do saber, paulatina e laboriosamente construído (dado pela forma perifrástica "ia gravando"). Com o recurso à sinestesia – conjugando sensações visuais (sala "branca, bem janelada, com vistas"), auditivas ("zum-zum de abelhas"), a sugestões perceptivas – do gosto ("doce ternura"), do tacto ("calor morno"), da visão ("claridade frouxa, diluída"), a escola de aldeia é representada como um local idílico[2].

[2] Em *Vagão 'J'*, a apologia da escola surge a par da do professor. Em romances neo-realistas coetâneos, como *Cerromaior* (1943), de Manuel da Fonseca,

António faz a instrução primária. Passam três anos (p. 194); uma analepse dá conta do sucedido. Certa manhã, levando "tanta coisa para comer na viagem…/ Queijo e presunto e galinha assada e queijo" (p. 195), o rapaz partira para o Seminário (note-se a ênfase produzida pela parataxe e pela repetição: o queijo fora o alimento tão desejado, anos atrás roubado por Carapinha ao filho do Presidente da Junta). Ali, à medida que o tempo passava, o agora adolescente sentia-se "atado à regra, andava amortalhado" (p. 220), pelo que começou a cismar sobre como fugir "daquele casarão comprido de salas de cimento, largas e frias" (p. 220).

Nas férias, sempre que António regressava à aldeia, D. Estefânia e a criada "empalmavam-no logo, levavam-no a reboque para casa" (p. 216), pelo que Joaquim via o irmão ao longe, e Joaquina não conseguia aproximar-se do filho. Uma das vezes, Gorra, que "não era homem para se encolher" (p. 217), asseverou à irmã que iriam ambos esperar o rapaz ("viesse lá a Estefânia ou o raio, havíamos de ver", p. 217). Não conseguiu, todavia, melhores resultados, pois a ancestral submissão social falou mais forte dos que estas ameaças. Assim, veja-se o sucedido quando António desce da camioneta:

[Gorra] soltou um berro que atroou os ouvidos delicados de D. Estefânia:

> – Eh! Tonho de um raio, que stava a ver que nunca mais chegavas. […] Mas logo a D. Estefânia se abeirou dele, muda e fria, e Gorra, obedecendo a um impulso milenário, desbarretou-se e acuou. Foi colar-se à irmã e ambos, de longe, viram sumir-se o fato preto do garoto, o chale-manta de D. Estefânia e a mala na cabeça da criada. (p. 218)

A figura de metonímia "fato preto" (a que se juntam a da benfeitora, igualmente definida pelo que veste, e a da criada, pelo que carrega) indicia um episódio sinistro: ao colaborar com Eduardinho Castro na construção de um balão de festa, António mutila a mão

---

tecem-se imagens do professor antagónicas das apresentadas em *Vagão 'J'*. A representação positiva da profissão docente não poderá, por certo, ser desligada do percurso biográfico de Vergílio Ferreira – professor desde 1942.

(p. 222). Apercebendo-se de que esta deficiência comprometerá o futuro clerical do jovem, D. Estefânia desinteressa-se pela cura. Agora, ironiza o narrador, "iria arranjar outra ocupação para marcar lugar lá nas alturas" (p. 222). Comentava ela que o rapaz "não tinha vontade nenhuma de ir para padre… Aquilo até o fez de propósito" (p. 222). A esta observação é acrescentada uma frase afirmativa da voz narradora: "Ela o disse" (p. 223)[3].

António retorna à casa de família. Algum tempo depois, Joaquina refaz a sua vida afectiva, juntando-se ao velho Calhau, criado dos Castros. D. Estefânia fica escandalizada, mas, porque não tem quem trate do carro de bois, continua com Calhau ao serviço da casa. Por isso, os Borralhos "sempre vão comendo alguma coisa que o Calhau lhes trazia à noite e tudo foi seguindo" (p. 227). Neste passo do romance, o narrador deixa uma interpelação e um desafio:

> Quem vem pôr um fim à história dos Borralhos? Ela não acabou ainda e não se sabe já onde foi que começou. Talvez, António Borralho, tu a escrevas um dia. Tu ao menos descobriste que tinhas inteligência, tu sabes o que sois, o que sempre tendes sido. (p. 228)

O cunho de veracidade, dado pela experimentação, alia-se, no caso da personagem de António Borralho, ao poder acrescido que lhe é conferido pelo domínio da escrita.

Gorra concebe um dia "um plano grandioso" (p. 228): propõe à família que emigrem para Lisboa, pois, justifica, "aldemenos lá ninguém (n)os conhece" (p. 228). A família viaja de comboio, na 3ª classe.

---

[3] Como referido, *Vagão 'J'* detém "o núcleo do drama social e humano" (Rocha, 1999: 232) do protagonista de *Manhã submersa*. António e sua benfeitora, a beata D. Estefânia, reaparecerão naquele título de 1954 – um romance de aventura "do adolescente português a braços com um tipo de educação muito particular" (Lourenço, 1982: 301). Se o primeiro narrara sumariamente o ingresso de António no Seminário, a mutilação e a ida para Lisboa, *Manhã submersa* expande estes episódios: narram-se os três anos de reclusão forçada do rapaz no Seminário, o seu desejo de obter a liberdade a qualquer preço e a saída encontrada pelo seminarista – que decide sacrificar os dedos, fazendo explodir um foguete na mão.

Calhau ainda sugerira que viajassem no vagão 'J', o mais barato, mas o viajado Gorra, troçando da ignorância do "semi-cunhado" (p. 230), explicara-lhe que aquele vagão era "pràs bestas" (p. 230). Por certo, à atribuição do título do romance, presidiu a insinuação de que o estatuto dos Borralhos nem sequer atingia o de um lugar de 3ª classe.

Perto do final, o narrador repete a pergunta "Quem vem pôr fim à história dos Borralhos?" (p. 231) e, apresentado o epílogo da história de Manuel Borralho e Maria do Termo, reitera-a. Trata-se de perguntas retóricas, pois, páginas atrás, ficara a insinuação de que só poderia ser António. Ele é o único dos Borralhos capaz de usar a escrita como arma. Que é como quem diz: só quando os pobres escreverem a sua própria história será possível erradicar situações de injustiça social. Assim, neste romance de Vergílio Ferreira, como nas demais narrativas neo-realistas, os dramas íntimos das personagens estão intrinsecamente ligados ao curso histórico-social do colectivo em que enquadram.

Bibliografia

COSTA, Nataniel, (1947), "Livros: *Vagão 'J'*, por Vergílio Ferreira", *Seara Nova*, nº 1025, 22 Março, pp. 198-199.

FERREIRA, Vergílio, (1974), "Prefácio do autor à 2ª edição", em: *Vagão 'J'*, Lisboa, Arcádia, pp. 7-40.

GODINHO, Hélder, (1974), "O *possível* em *Vagão 'J'*", *Arquivos do Centro Cultural Português*, VIII Separata, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 639-647.

LIND, Georg Rudolf, (1986), "Constantes na obra de Vergílio Ferreira", *Colóquio Letras*, nº 90, Março, pp. 35-46.

LOURENÇO, Eduardo, (1982), "Vergílio Ferreira e a geração da Utopia", em: Hélder Godinho (org. e prefácio), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 295-306.

ROCHA, António, (1999), "Vergílio Ferreira e o Neo-Realismo: Notas de leitura", em: Júlio Graça (dir.), *Encontro Neo-Realismo*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo/ Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, pp. 225-235.

Ana Bela Morais
Universidade de Lisboa

Amor e violência na obra de Vergílio Ferreira

Resumo:
A relação entre amor e violência é muito complexa e por isso é um tema difícil de delimitar. Na minha dissertação de mestrado foi o fio condutor das investigações. Nessa tese analisei o modo como Vergílio Ferreira relacionava o amor e a violência em toda a sua obra. No presente artigo pretendo expor, de forma resumida, o resultado da minha pesquisa, procurando responder à seguinte questão: como se relacionam, contaminam e entre-cruzam o amor e a violência na obra de Vergílio Ferreira?
Palavras-chave: Vergílio Ferreira, amor, violência, identidade pessoal, criação artística.

Abstract:
Love and violence in Vergílio Ferreira's work
The relation between love and violence is a difficult theme to restrain. It was the leading point of my research in what cornced my Master Thesis. In that thesis I investigated the way how Vergílio Ferreira kept a relation between love and violence in all his work. In the present paper I intend to present, brifely, the result of my research, trying to answer to the folowing question: how is the relation, the ways of contamination and inter-conection between love and violence on Vergilio Ferreira's work?
Keywords: Vergílio Ferreira, love, violence, personal identity, artistic creation.

Na minha dissertação de mestrado procurei separar campos distintos de análise para melhor compreender de que modo se inter-relacionam amor e violência na obra de Vergílio Ferreira. Analisei este binómio partindo da análise da identidade pessoal, nunca esquecendo as relações que esta estabelece com as identidades colectivas e a partir daí tentei perceber o modo como o ser humano (as personagens) se relacionava consigo mesmo e com os outros. Como é um tema infinito, na medida em que se prende com questões muito íntimas e existenciais, optei por apresentar aqui algumas das conclusões gerais a que cheguei na minha investigação.

O amor e a violência estão sediados na identidade pessoal. E a identidade pessoal, no sentido da procura do Eu rumo a um auto-conhecimento mais profundo, está relacionada com a ideia de tempo. Não viver o tempo é ausentarmo-nos de nós mesmos, esquecer a nossa identidade e a adesão a si supõe sempre a permanência temporal e a auto-estima do Eu. Porém, na obra de Vergílio Ferreira, a principal forma de violência prende-se com o facto de que as personagens e o próprio Vergilio Ferreira acabam por viver num tempo de memória. Através dela acedem a outras formas de construir o real que não implicam uma perda absoluta, pois consistem em presença e ausência, passado e presente, plenitude e perda. A memória traz o sujeito sempre de volta ao presente, mesmo se for conjugado em todos os tempos: para viver o instante no presente, para viver o retorno no passado e para viver o início, no futuro. Os factos narrados nos romances, ensaios, diários não se situam no presente mas a emoção que os recria sim.

Recordar é também aperfeiçoar o que o tempo delapidou, depois de atravessar todas as camadas da degradação: é o que sucede, entre outras personagens, com aquelas que representam a mulher amada ausente em Vergílio Ferreira, como Sandra de *Para sempre* (1983), como Oriana de *Até ao fim* (1987) ou Mónica de *Em nome da terra* (1990). De facto, ao recordar o passado o ser humano transforma-o e transforma-se a si próprio. Os verdadeiros paraísos são aqueles que acabamos por perder e a recordação é o único bem precioso que não nos pode ser retirado. Porém a memória não deixa de se apre-

sentar vítima do tempo: só detém o que já não volta e sobrevive sob a ameaça permanente do esquecimento.

Neste contexto, torna-se essencial a relação entre memória e esquecimento, relação esta semelhante à do amor com a violência: como ambos estão intimamente ligados é o próprio esquecimento que torna possível a memória. O que fica na memória, vestígios ou recordações é o produto de uma erosão provocada pelo esquecimento. Só procurando a memória se pode encontrar o esquecimento; só o retorno ao passado, suscitado pela experiência da memória, permite acalmar e ultrapassar esse mesmo passado enquanto obsessão aprisionante. Toda a obra de Vergílio Ferreira aparece intimamente ligada à necessidade de lembrar para pacificar conflitos internos, para tentar encontrar uma ordem interior de forma a proceder a uma auto-organização da experiência vivida.

O problema em colocar uma fronteira no passado torna-se assim central e talvez se possa explicar pelo facto de o passado ser uma ausência. As pessoas amadas e conhecidas pelas personagens e por Vergílio Ferreira morreram ou estão ausentes. Onde se pode colocar essa fronteira? Onde se encontram exactamente os fantasmas que atormentam o sujeito? O problema está em que, como todos estão mortos ou ausentes, já não existem corpos para definir. Este problema tem correspondência nos diários de Vergílio Ferreira, por exemplo, nos quais reitera memórias de antepassados ou recordações da sua infância, reforçando a ideia de que se encontra preso ao passado pelo simples facto de este já não existir: "Para respirar o passado e a alegria que lá deve haver pela razão insofismável de já não ser um presente" (Ferreira, 1993: 364). Esta atitude perante o passado torna-o melancólico se definirmos melancolia como um fenómeno da memória que promove a manutenção de uma firme fidelidade ao que se ansiou em vão porque acabou por falhar; de certo modo corresponde à recordação de uma utopia que não se concretizou (Freud, s.d.: 238-258).

A própria lógica existencialista inerente à sua obra literária torna-se circular pois é como se as personagens reparassem a certo momento que se perderam a si de vista e a si sentissem necessidade de regressar para re-entender o sentido da sua existência: o Eu aparece como um eterno retorno em si mesmo.

Por outro lado, como demonstrou Konrad Lorenz, a violência exerce-se normalmente em relação aos semelhantes, a ritualização constitui um modo de desviar e canalizar essa violência. Neste sentido, a família constitui o palco onde se pode assistir às formas mais elaboradas de agressão. As sociedades fechadas estimulam mais eficazmente a intolerância e a violência, na medida em que excluem certos grupos sociais segundo critérios assentes na honra e na vergonha.

Também René Girard estuda a ritualização, mais especificamente o sacrifício como forma de canalizar a violência. O mecanismo do "bode expiatório" é um dos exemplos dessa canalização da violência uma vez que, através da atribuição das culpas de toda uma sociedade a um único elemento da mesma, o qual é posteriormente sacrificado, essa sociedade sente que foi purificada de todos os malefícios que possa ter praticado. A este propósito Vergílio Ferreira refere mesmo que "o egoísta e o altruísta não diferem apenas em sê-lo, mas no tempo que levam até chegarem a si próprios. O altruísta dá uma volta pelos outros. O egoísta é mais rápido" (Ferreira, 1998: 241).

Quanto às relações amorosas, em toda a obra do autor é notório o desejo de distância em relação à mulher amada para se conseguir concretizar o amor. É neste sentido que o autor refere que "a presença do real é normalmente confusa, a sua essencialidade só na ausência se revela" (Ferreira, 1995: 34). Só a distância permite a mitificação da mulher desejada e quando esta permanece demasiado perto acontece o seu desgaste. Logo em *O caminho fica longe* (Imp. 1943) é referido um exemplo desta situação; durante um encontro amoroso com Amélia, sua namorada, Rui, a arquipersonagem, fica subitamente assustado com a realidade da sua presença:

> O rouge, como noutros dias, fugia agora das faces tenras e deixava a nú a carne forte de uma mulher sã. […] Feia. O cabelo descomposto. Brutalmente feia… Rui teve-lhe asco. A luz da sala redobrara de intensidade. E berrava para todos os cantos do mundo o cabelo descomposto de Amélia e o seu rouge carregado. Por isso ela tapava os olhos com o braço… (Ferreira, 1943: 95-96)

Posteriormente o narrador refere: "Amélia surgiu-lhe, de novo, tal qual a vira na véspera: perfumes, nojo, ***a realidade***..." (Ferreira, 1943: 97, sublinhado nosso) Questionando-se Rui: "Porque é que os homens se haviam de sentir tristes com a visão nua da realidade?" (Ferreira, 1943: 99).

Este tema do desgaste da mulher amada parece relacionar-se com a procura de alguém que de facto não existe, situação que obriga à "eterna" procura de uma ausência. Ao desejar o impossível o autor trata as mulheres amadas como um meio para atingir um determinado fim: neste caso o encontro com a mulher idealizada e perfeita. É por isso que as compara, mesmo que indirectamente, com músicas e obras de arte de que já gostou em tempos mas que no momento presente já não lhe dizem nada. Por exemplo em *Estrela polar* (1962), Adalberto, a arquipersonagem, interroga-se sobre o porquê de ter deixado de amar Aida:

> Quem dormia comigo era alguém que eu aborrecera, que **se me gastara**. […] Quantas vezes me perguntei porque se me gastava a beleza – a de um quadro, de uma música, de um corpo. Porque todas as razões dessa beleza eram ainda razões sem falha. (Ferreira, 1978: 245, sublinhados do autor)

Por outro lado o amor, entendido enquanto paixão, provoca uma quebra da mediação dos apaixonados com o mundo envolvente, "o amor é extramundano e é por esta razão – e não por ser tão raro – que é não apenas apolítico mas antipolítico, talvez a mais poderosa das forças humanas antipolíticas" (Arendt, 2001: 294). No caso da obra de Vergílio Ferreira, sobretudo até *Para sempre* (1983), esta quebra de mediação com o mundo é evitada a todo o custo, como exemplificaremos de seguida.

Em *O caminho fica longe* (Imp. 1943) Rui acaba por conduzir Amélia a Rodrigues, acabando por ficar só. No entanto parece-nos que é *Estrela polar* (1962) o romance em que é mais notória a necessidade de distância da mulher amada para o protagonista a conseguir amar: Adalberto precisa de afastar Aida de si, por isso tenta que ela o traia com Emílio. Como não consegue acaba por matá-la. Na primeira edição

deste romance (1962) chega a gritar o seu nome em direcção ao vazio e não na sua direcção. Aida acaba por chorar pois apercebe-se que não era ela quem ele de facto desejava, chegando mesmo a dizer-lhe: "Mas como entenderes tu isto? Tu nunca amaste ninguém" (Ferreira, 1978: 242). Também em *Aparição* (1959), Alberto, embora se relacione de forma óbvia com Sofia, mantém sempre uma relação ambígua com Ana. Em *Cântico final* (1960) Mário envolve-se com Cidália embora ame Elsa e em *Alegria breve* (1965) é notório o triângulo amoroso composto por Jaime, Vanda e Luís Barreto.

São muitos os exemplos desta relação triangular inerente à ficção do autor, o que vem confirmar que é sempre necessário um terceiro elemento que venha permitir a distância da mulher amada. No seu diário o autor faz referência a poemas que escreveu em 1939 e já aí se vislumbra esta ideia de que a distância da mulher é vital para poder ser amada[1]. É por isso que, à medida que a aldeia de *Alegria breve* (1965) vai ficando desertificada, começa a tornar-se uma espécie de inferno para Jaime e Águeda. É este terceiro elemento que ao separar une, o que vem sublinhar a importância fulcral da violência como mediadora no acesso ao amor.

De facto, tendo como ponto de partida a identidade, pode observar-se que o cerne da violência presente no amor, sobretudo nos romances até *Para sempre* (1983), está na necessidade e numa luta pelo reconhecimento identitário por parte do outro: este outro tanto pode ser a mulher amada como os rivais que surgem no jogo amoroso. Até ao romance *Para sempre* (1983), no qual pela primeira vez se estabelece uma relação amorosa igualitária, mediada pelo "amo-te" proferido por Sandra, (Ferreira, 1994: 213) as mulheres são entendidas, de forma geral, como objectos de desejo apontados por outros: logo em *O caminho fica longe* (Imp. 1943), Amélia é objecto de disputa entre Rui e o "tarzan"; em *Estrela polar* (1962) Adalberto disputa

[1] Vergílio Ferreira refere: "Minha branca menina, não venhas já. Tarda lá longe nos confins do mar, lá onde eu te sonhe alva e pura como a neve do cimo das montanhas onde ninguém chegue.(…)". Cf. Ferreira, 1990: 369-370 (sublinhados do autor).

Alda com Emílio; Em *Alegria breve* (1965) Vanda envolve-se com Jaime, o marido e o inglês, etc…

Este jogo amoroso vai de encontro ao esquema triangular do desejo apontado por René Girard e traça um esquema predatório do amor que, no meu entender, vai ser posteriormente alterado, como tentaremos demonstrar. Segundo Girard, os grandes dramas e romances revelam que não desejamos um objecto pelo que ele é intrinsecamente, mas porque alguém que consideramos um modelo para nós no-lo aponta como objecto de desejo. O desejo seria assim heterónomo porque imitaria sempre o desejo de um outro. Este esquema mimético e triangular do desejo é notório nas obras do autor já referidas. Encontramos assim, por exemplo, a explicação para que Mário, a arquipersonagem de *Cântico final* (1960), não se interesse por Guida: não tem características apontadas como desejáveis pelos rivais em jogo. O desejo aparece sobretudo como um enaltecimento da sugestão em detrimento das impressões do próprio.

Porém, esta situação levanta um problema: se a mulher amada não existe não estarão as personagens condenadas a uma "eterna" procura? De facto consideramos que é aqui que o amor toca a violência de forma mais marcante. O amor só se torna pleno na morte, pois é ela que permite a sua recriação. A morte aparece, assim, como a concretização máxima do desejo de distância para poder existir amor.

Ao ser mitificada a mulher amada permanece sempre nas personagens, num tempo sem tempo imune à corrupção, como se se encontrassem em espera permanente. Está "até ao fim" e jamais deixará de estar enquanto não for apaziguada a memória da dor da sua perda. A obra de Vergílio Ferreira funciona, assim, como uma tentativa de *catarse*.

A fronteira entre amor e violência é assim muito ténue. Nas próprias sociedades, desde sempre, existem mecanismos que proíbem a auto-satisfação arbitrária dos instintos, subentendendo-se a ideia de que "o homem civilizado trocou uma parcela de suas possibilidades de felicidade por uma parcela de segurança" (Freud, 1974: 75). De facto, por mais perniciosa que seja a sociedade para os indivíduos que a compõem, esta apela para a comunhão regulando os relaciona-

mentos sociais e, se tal não sucedesse, o caos acabaria por destruir a humanidade, pois seria a vontade arbitrária a sujeitar os relacionamentos e os interesses pessoais e os impulsos instintivos ganhariam livre curso. Estes processos são inerentes à sociedade mas também à estrutura das relações familiares, como dei a entender.

O prazer e a dor estabelecem sempre entre si uma relação de polaridade: a libertação da dor é sentida como prazer, da mesma forma que a ausência de prazer implica um estado de sofrimento, "…porque a verdade de uma coisa está naquilo que a nega, a verdade do dia está na noite que se segue" (Ferreira, 1993: 81). De facto, os sentimentos são, no seu fundamento, paradoxais, pois o sentimento "quanto mais intenso, mais pessoal e incomunicável. Quanto mais incomunicável, mais excessivo para nós e maior o desejo de o comunicar" (Ferreira, 1987: 55).

As próprias palavras constróem e aniquilam. Uma só palavra pode acabar com a esperança, mutilar uma relação humana ou, pelo contrário, pode associar-se à revelação, ao milagre que é a compreensão entre os seres humanos. Em última análise quase tudo pode ser resolvido através de estratégias comunicacionais e parece-me que é também esta a grande mensagem que todas as obras de Vergílio Ferreira pretendem fazer passar. De facto, é o sentimento de inacessibilidade do Outro – os pais, o filho, a mulher amada e até o próprio Eu – que implica a certeza, para todas as personagens, de que a comunicação é essencial à existência humana pois é impossível construir um mundo se não houver alguém com quem o compartilhar. É esta permanente ausência de um Tu que torna difícil a superação dessa mesma ausência.

Chegados aqui posso referir que talvez a forma mais perfeita de tentar conciliar amor e violência seja através da criação artística – foi esta a conclusão da minha tese de mestrado[2]. Só o artista pode reinventar o tempo e os valores por forma a conseguir preencher o sentimento de

[2] Para uma compreensão mais aprofundada de todo este artigo cf. a minha tese de mestrado: Ana Bela Morais, (2008), *Vergílio Ferreira. Amor e violência*, Lisboa, Livros Horizonte.

niilismo, de *horror vacui* que se prende com a decadência da tradição sócio-cultural e com o esvaziamento do sentido religioso que se faz sentir na época em que vivemos. Como refere Octavio Paz, a arte desde sempre expressou a consciência sepultada ou reprimida pelo racionalismo, expressando sintomas do inconsciente colectivo (Paz, 2001: 23). A literatura, enquanto arte da memória, permite ao artista descrever cidades e ambientes actuais que capta sobretudo pela emoção conseguindo, deste modo, que a própria alienação se converta em união, pois pode ser partilhada por todos nós: a convergência concretiza-se na arte. De facto, "si el hombre olvidase a la poesia [arte], se olvidaría de sí mismo. Regresaría al caos original" (Paz, 1990: 139).

Por outro lado, a criação artística constitui, como sabemos sobretudo desde Freud, a forma de canalizar a violência, os excessos do artista. Vergílio Ferreira refere: "Escrever, escrever! ESCREVER! Desoprimir-me desta exigência esganada. Como odeio este físico que não aguenta a necessidade de me desfazer em escrita, dia e noite e sempre" (Ferreira, 1993: 96, maiúsculas do autor).

A criação artística associa-se ao trabalho da memória. Para o criador o passado nunca existiu no sentido em que constitui o que foi recriado pela nossa imaginação. Assim, ninguém vive o provisório que constitui a vida humana como se o fosse, existindo sempre um apelo à eternidade. A saudade é a expressão deste desejo de ser perene. O passado, deste modo, é sinónimo do que é transitório e, simultaneamente, daquilo que se perpetua para sempre. A transfiguração inerente ao acto de criar é semelhante à recordação do passado. Através da memória podemos fazer reviver quem já morreu. Neste sentido pode aludir-se à existência de uma arte da memória, pois também ela é uma criação.

Na criação artística convergem, simultaneamente, o amor e a violência traduzidos na forma do medo e da esperança, pois

> ao descreverem círculos em campos de força semântica complexos em torno de um centro ou de um núcleo de possibilidades escondido, o 'será' ou o 'se' são palavras de passe da esperança.(…) A esperança e o medo são ficções supremas que extraem a sua força da sintaxe. São tão inseparáveis uma da outra como da gramática. A esperança contém um medo

> de não-consumação. O medo tem em si um grão de esperança, o pressentimento de poder ser superado. (Steiner, 2002: 17)

Vergílio Ferreira tem medo de não voltar a ver a mulher amada ausente mas nunca perde a esperança de tornar a encontrá-la nem que seja através da imaginação, na recriação que dela faz pela escrita. Por isso refere que "temor e esperança é o nosso modo de ir sendo" (Ferreira, 1975, 18).

Em todas as obras que analisámos o amor está intimamente relacionado com a morte o que torna a sua realização concreta uma impossibilidade: "Meu amor – que amor? Não és tu. És, és. Não és. *Na realidade não sei*" (Ferreira, 1997: 155, sublinhados nossos). Até ao seu último ensaio Vergílio Ferreira reitera esta ideia: "O amor, já o terei dito?, é um impossível que a possibilitação destrói" (Ferreira, 2001: 84).

A poesia inerente à imaginação serve como refúgio contra a crueldade da prosa do mundo que nos rodeia. A escrita do romance é a tentativa de criar uma outra vida, sempre dentro de uma cronologia que inscreva a existência num princípio e num fim. A temporalidade de uma personagem não é diferente da de qualquer vida humana; está inscrita num tempo e pretende dar à sua existência uma saída, uma forma de conseguir livrar-se das armadilhas da sociedade, do destino, dos outros ou das próprias pulsões inerentes a si mesmo. De facto, na origem de cada acto artístico mora o sonho de inventar uma nova forma de enunciação que conseguisse instaurar um novo mundo. Como refere Aristóteles (Aristóteles, 2000: 103) a arte assenta sempre na imitação do que já existe, porém a capacidade criadora que a constitui é a mais poderosa ao alcance do ser humano. Aos trinta e sete anos Klee escrevia as seguintes palavras que ficaram eternizadas no seu tumúlo: "Eu sou inatingível na imanência" (Klee apud Merleau-Ponty, 2002: 69).

A arte torna-se assim a única possibilidade de unir o amor e a violência. Pois só através da fantasia podemos aceder a locais imaginários impossíveis de alcançar de outro modo e que, por isso, são os únicos que podem provocar alegria sem ansiedade sobre a sua extinção:

aí o tempo perde todo o seu poder porque a memória redime o passado. A arte instaura o tempo ontológico que pressupõe uma união com a eternidade, implicando um corte com o tempo histórico. A arte transmuta-se num tempo dionisíaco que permite a libertação da vida quotidiana, de nós mesmos. Através dela tornamo-nos um outro, evadimo-nos rumo ao estranho em nós, tentando encontrar os outros rostos de nós mesmos. É neste sentido que refiro que é a única forma que o ser humano tem de transcender a morte, pois a obra de arte dura muito além do tempo de vida do criador e dos próprios receptores.

A arte anula a própria solidão existencial tornando-se, assim, ilimitada. É neste sentido que liberta o tempo, é a única forma de quebrar as amarras que nos prendem aos ponteiros do relógio e, no entanto, é impossível traduzi-la em palavras. Segundo G. Steiner é essa a definição de arte: "a *maximalização da incomensurabilidade semântica quanto aos meios formais de expressão*" (Steiner, 1993: 81, sublinhados do autor). Por isso Vergílio Ferreira reitera que o objectivo da arte é a procura de uma justificação final para a existência, de um último poder de convicção. Na verdade, vivemos sempre duas vidas: a que vivemos e a que gostaríamos de viver. Só a arte permite a criação de mundos alternativos.

Bibliografia

ARENDT, Hannah, (2001), *A condição humana*, Lisboa, Relógio d'Água.

ARISTÓTELES, (2000), *Poética*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 6ª ed., [s.l.].

FERREIRA, Vergílio, (1943), *0 caminho fica longe*, Lisboa, Editorial Inquérito.

FERREIRA, Vergílio, (1975), "O ofício de escrever", *Diário popular*, Lisboa, 8.05, p.18.

FERREIRA, Vergílio, (1978), *Estrela polar*, Amadora, Bertrand, 3ª ed.

FERREIRA, Vergílio, (1987), *Conta-corrente V (1984-1985),* Lisboa, Bertrand.

FERREIRA, Vergílio, (1990), *Conta-corrente III (1980-1981)*, Lisboa, Bertrand, 2ª ed.

FERREIRA, Vergílio, (1993), *Conta-corrente IV (1982-1983*), Lisboa, Bertrand, 2ª ed.
FERREIRA, Vergílio, (1993), *Conta-corrente – Nova Série I*, Lisboa, Bertrand.
FERREIRA, Vergílio, (1994), *Para sempre*, Lisboa, Bertrand, 13ª ed.
FERREIRA, Vergílio, (1995), *Espaço do invisível IV*, Lisboa, Bertrand, 2ª ed.
FERREIRA, Vergílio, (1997), *Em nome da terra*, Lisboa, Bertrand, 7ª ed.
FERREIRA, Vergílio, (1998), *Pensar*, Lisboa, Bertrand, 6ª ed.
FERREIRA, Vergílio, (2001), *Escrever*, Lisboa, Bertrand (póstumo).
FREUD, Sigmund, (1974), *O mal-estar na civilização*, Rio de Janeiro, Imago Editora.
FREUD, Sigmund, (s.d.), "Mourning and melancholia (1917 [1915])", em: James Strachey (ed.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, vol. 14 – *(1914-1916). On the history of the psycho-analytic movement papers on metapsychology and other works*, Londres, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, pp. 238-258.
GIRARD, Réne, (1972), *La violence et le sacré*, [s.l.], Paris, Éditions Bernard Grasset.
GIRARD, Réne, (1999), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette Littératures.
LORENZ, Konrad, (2001), *A agressão. Uma história natural do mal*, Lisboa, Relógio d'Água
MORAIS, Ana Bela, (2008), *Vergílio Ferreira. Amor e violência*, Lisboa, Livros Horizonte.
PAZ, Octavio, (1990), *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral.
PAZ, Octavio, (2001), *El laberinto de la soledad*, Madrid, Ediciones Cátedra, 6ª ed.
STEINER, George, (1993), *Presenças reais. As artes do sentido*, Lisboa, Presença.
STEINER, George, (2002), *Gramáticas da criação*, Lisboa, Relógio d'Água.

Jerusa Pires Ferreira
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Fernando Pessoa e os Santos Populares

Resumo:
No presente trabalho analizam-se três poemas de Fernando Pessoa sobre o tema popular dos três santos lisboetas de junho: Santo António – um "pagão encanto" e, ao mesmo tempo, um santo humanizado referido na relação com o poeta; São João – uma "eterna criança" e São Pedro – descrito no âmbito da velhice, do encarceramento, do juízo final, da morte e da tradição gnóstica. O autor aproveitou a força icônica dos santos para a construção de uma poética, em que pudesse instalar seu lastro de dúvida, filosoficamente pagã na seqüência que vai do nascimento à morte, passando pela sensualidade.
Palavras-chave: Fernando Pessoa, Santos Populares, paganismo, tradição popular.

Abstract:
Fernando Pessoa and "os Santos Populares"
In the present work we examine three poems by Fernando Pessoa on the popular theme of the three saints lisboetas: Saint Anthony – a "pagan charm" and, at the same time, a humanized saint refered in relation to the poet, Saint John – an "eternal child" and Saint Pedro – described in the context of old age, incarceration, doomsday, death, and the Gnostic tradition. The author used the iconic power of the saints for the construction of a philosophically pagan poetic in sequence from birth to death, through sensuality.
Keywords: Fernando Pessoa, *Santos Populares*, paganism, folk tradition.

Seria no mínimo curioso, se não fosse notável, o livro *Os Santos Populares* de Fernando Pessoa, com ilustrações de Almada Negreiros e Eduardo Viana, e não muito conhecido no Brasil (Pessoa, s.d.).

O prefácio de Ivete Centeno nos diz que o poeta escreveu os três poemas no dia nove de junho de 1935, ano de sua morte (morreria em novembro do mesmo ano). E deixa-o confessar que: escritos sobre o tema popular dos três santos lisboetas de junho estes poemas não são, e nem o pretendeu que fossem populares: "Baseados no obscuro sentido pagão de nosso povo, pretendeu-se que o passassem a outro nível."

Creio que foi, de fato, muito bem sucedida a operação de aproveitar o tecido lendário e a força icônica dos santos, sua presentificação pelas imagens populares, para a construção de uma poética, em que pudesse instalar seu lastro de dúvida, filosoficamente pagã. Criou também um décor, a captação de um da tradição, que vai dos cravos de papel ao bom vinho derramado, evidenciando o abismo entre o que dizem os poetas sobre este universo e o que pode se passar em camadas mais profundas.

Santo Antônio

Curiosamente, observamos que o criador já trazia este santo embutido em seu destino, pois Fernando Antonio Nogueira Pessoa nascera a 13 de junho de 1888. Serve-se disso, transformando o fato em vinculação estreita e, a partir daí, veicula sua crença heterodoxa e suas descrenças. Estabelece também relações estreitas entre a crença e os princípios poéticos (e meta-poéticos), quando se refere, por exemplo, a este santo na relação com o poeta: "Que tem o poeta com a precisão, santo/demônio", aproximando ainda os papéis do poeta e do santo, consegue recuperar para nós e introduzir em seu poema a alusão ao Padre Vieira: "No que – aos peixes ou não – a tua voz pregou". Põe em destaque, mais uma vez, a questão e o próprio texto faústico em sua obra, (já que escrevera o seu Fausto) aproveitando para exercer a crítica ao conhecimento. A precisão de um e de outro, os pactos, a procura e o degrau iniciático, a sensualidade graciosa acham aí um oportuno espaço. En-

tre a Igreja e o diabo, como nas muitas representações de Santo Antônio, ao longo do tempo, se instalam elementos de descrição e o propósito de conciliar existência e discurso crítico.

Numa remissão arqueológica, processa o entendimento da história e das instituições, chegando mesmo a chamar a história de: "Essa prolixa nulidade". Em sua identificação com o santo que humaniza, retrata-o e consegue trazê-lo para perto de si, transformando-o em cromo de bilhete postal, ao concluir: "E parece-me até que já te vi".

Mas humanizara de tal modo esse "pagão encanto" que deverá finalizar deste modo a seqüência: "Sê sempre assim/ Nosso pagão encanto/ Porque demônio/ É que foram pregar/ Contigo em santo?" Note-se o conflito estabelecido, e resultando em ótimas resoluções entre um discurso em verso que tem o apelo popular da rima, encanto/santo e o discurso des-ritmado que conduz uma reflexão como proposta de superar o tom popular. Estes são os trâmites de toda uma operação poética. Trazer o acervo popular e depois ultrapassá-lo, trazendo em pauta outros princípios. A métrica irregular conduz a entonações diferentes, que contraponteiam, do tom solene ao cotidiano, e ao contrário.

São João

Começa questionando o endeusamento de Jesus, o que, no entanto, não elimina toda uma religiosidade cristã que se espalha pela sua obra: "De todos nós/ teu mestre que viria/ propheta, deus e guia dos errantes". Em outra passagem nos lembra que: "O mal são os que após/ sem mystica divina/ nem ternura christã/ metteram a Jesus na cella da doutrina". E ao tratar deste santo, configura o quadrinho policromo que lhe projeta a imagem "com o cordeirinho na mão/ como te viu Catulo Cearense" (omitiu-se por motivos de ritmo e rima o nome Paixão).

É interessante, quase inacreditável que Pessoa tivesse lido o nosso grande poeta popular brasileiro, e se servisse desta poesia sertaneja para construir, com os elementos do povo, a imagem muito elaborada do santo.

Dizem que foste um pregador insigne
Um austero mas de alma ardente e anciosa (sic)
Mas qual de vós vae tomar isto à lettra?

É aí então que o poeta aproveita para exaltar a maçonaria, a Fundação da Grande Loja da Inglaterra em 1717, a peça que se pregou à Igreja, conforme suas palavras, a transmissão de passos iniciáticos, a recusa à ortodoxia católica. Sugestivamente se declara, em posição de desafio, levando-nos a considerar a forte presença, em Portugal, do pensamento e da arte templária. Dirige-se assim ao Santo, em diálogo, síntese, e como se em presença: "Se és maçon/ sou mais que maçon – eu sou templário/… esqueço-te santo/ deslembro o teu indefinido encanto".

Acha espaço, no entanto, para trazer à cena o tema da eterna criança, como em outras partes de sua obra, e no bem difundido texto de Alberto Caeiro (1960: 143-147), dirigindo-se a João, fraternalmente, como a um rapaz, ainda menino.

São Pedro

Quanto a ele, destacam-se a velhice, a imitação do Padre eterno e o papel indigno de "carcereiro do céu". Neste sentido, Pessoa está infinitamente próximo das concepções populares que envolvem o santo no âmbito da tradição gnóstica (Ferreira, 1992). São Pedro e Simão, o mago, de tão forte presença no conjunto faústico, e nesse universo tradicional!

Se nos anteriores António e João estavam a infância, a mocidade e a sensualidade, aqui comparecem a velhice, o encarceramento, o juízo final, a morte. E não é por acaso que este santo, celebrado a 29 de junho, é o protetor das viúvas.

Interessante é que na poesia popular dos folhetos de cordel, São Pedro, feito em personagem é sempre tratado assim, chamada de enxerido, de seu Zé, de capataz, pagando um preço bem alto por ter renegado Cristo três vezes. Ali também a imagem das chaves, e os duros papéis de porteiro e de carcereiro.

Dirigindo-se ao santo diz Pessoa: "Que diabo, és uma série de ninguéns/ O santo são as chaves e não tu", e tendo o nada e o impasse como motivos constantes, diz mesmo que só o incluirá na trilogia para compô-la, e para livrar-se "do teu nada".

Recusando o confinamento, e para demonstrar mais uma vez a sua antipatia, passa a pedir-lhe que abra as portas do inferno e da verdade. Surpreende-nos atribuindo ao inferno o conhecimento pleno[1], numa inversão impactante e definitiva, e profundamente entranhada no universo faústico.

Os *Santos Populares* de Pessoa é um conjunto de textos ou um grande texto-operação, onde o intenso percurso crítico, religioso, poético se comprova, aquele mesmo que o levaria a aceitar e a negar concomitantemente deus, a família, a religião tradicional…

Recupera da tradição a sua força, constatando que, sob as camadas cristianizadas, se oferece todo um paganismo vivo que se concentra na figura dos santos, como já o dissera, com muito acerto, o etnólogo Leite de Vasconcelos (*Tradições*..., 1852).

Poderíamos falar de uma organização cíclica, na medida em que se realiza aí toda uma seqüência que vai do nascimento à morte, passando pela sensualidade que o poeta, em diferentes momentos, soubera tão bem reprimir ou extravazar.

Um livro mais que notável para se ler sempre, e nestes momentos em que celebramos e massificamos antigas situações rituais, entronizando ou esquecendo o que significam estes santos populares, em suas imagens impressionantes, em suas presenças não interrompidas (*Projeto História*..., 2004).

Publicado depois da morte do poeta, vemos oferecer-se, nesta edição, e em sua própria caligrafia nela reproduzida, a possibilidade de analisar os critérios e as razões de escolhas, cortes e substituições. Há muitos filões a explorar nesta mina poética que parte de representações populares.

No entanto, eu diria que o texto visual de Almada Negreiros, que o acompanha, se por um lado, num discurso leve e mesmo orna-

[1] Cf. Os Faustos de Fernando Pessoa e Paul Valery. Cf. Ferreira, 1995.

mental, recupera a graça da festa popular, por outro, não nos oferece chave de acesso às dimensões mais profundas desses poemas, tão religiosos quanto heréticos, contestadores e extraordinários de Fernando Pessoa.

Bibliografia

PESSOA, Fernando, (1960), *Obra Poética*, Rio de Janeiro, Editora Aguilar.

PESSOA, Fernando, (s.d.), *Os santos populares*, Ilustrações de Almada Negreiros e Eduardo Viana, Apresentação de Yvette Kace Centeno, Lisboa, Edições Salamandra & Casa Fernando Pessoa.

PIRES FERREIRA, Jerusa, (1992), *O Livro de São Cipriano: uma legenda de massas*, São Paulo, Perspectiva.

PIRES FERREIRA, Jerusa, (1995), *Fausto no Horizonte*, São Paulo, Educ/ Hucitec.

Projeto História: Festas, Ritos, Celebrações, (2004), n° 28, São Paulo, Educ, Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Departamento de História da PUC/SP, Jan-Jun/2004.

Tradições Populares de Portugal, (1852), Porto, Livraria Portuense.

João Ribeirete
Universidade de Lisboa

Jogar a vida com a morte em *A Noite e o Riso* de Nuno Bragança, *Alegria Breve* de Vergílio Ferreira e *O Sétimo Selo* de Ingmar Bergman

Resumo:
Pretendo com o presente trabalho explorar a influência que o cinema de Ingmar Bergman exerceu no romance português das décadas de 1960 e 1970. Neste sentido, será interessante confrontar *O Sétimo Selo* (1956), de Ingmar Bergman, que estreou em Portugal em 1963, com *A Noite e o Riso* (1969), de Nuno Bragança, e com *Alegria Breve* (1965), de Vergílio Ferreira, dois autores portugueses incontornáveis destas décadas, verificando-se em todos estes textos aquilo que poderá ser denominado por uma *metafísica da morte*. Aliás, tanto Vergílio Ferreira como Nuno Bragança nos romances respectivos reutilizam o motivo do jogo de xadrez (que o cavaleiro joga com a Morte no filme de Bergman), colocando os protagonistas diante das evidências da extinção humana a travar uma partida deste mesmo jogo com outras personagens secundárias ou figurantes (Jaime joga xadrez com o padre Marques, em *Alegria Breve*; o narrador, transformado em personagem para poder contar a morte de Zana, de *A Noite e o Riso* joga contra Freitas num torneio de xadrez). O presente trabalho é uma aproximação e releitura destes textos (romanescos e fílmico) a partir do motivo do jogo de xadrez, representação a um nível microcósmico da lógica existencial dos universos retratados.

Palavras-chave: Ingmar Bergman, Vergílio Ferreira, Nuno Bragança, Jogo de Xadrez, Existencialismo.

Abstract:
Playing for life with the Death in Nuno Bragança's *A Noite e o Riso,* Vergílio Ferreira's *Alegria Breve* and Ingmar Bergman's *O Sétimo Selo*
With this essay I intend to explore the influence of Ingmar Bergman's cinema on the Portuguese novel from the sixties and seventies. It will be of interest to confront *The Seventh Seal* (1956), by Ingmar Bergman, a film that premiered in Lisbon in 1963, with two Portuguese novels that appeared some years later: *A Noite e o Riso* (1969), by Nuno Bragança, and *Alegria Breve* (1965), by Vergílio Ferreira, since all these texts (cinematic and literary) deal with a *metaphysics of death*. Both Portuguese writers use on their novels the chess-playing motif (the medieval knight plays chess with Death in Bergman's film) and both protagonists, when faced with death, play chess with some other secondary character (Jaime plays chess with Padre Marques, in *Alegria Breve*; the narrator from *A Noite e o Riso*, after being transformed into just another character creating this way the necessary distance to write and tell the trauma of Zana's death, plays with a teenager – Freitas – in a chess tournament). What follows is a comparative approach and a close reading of all these texts dealing with the chess-playing motif, a representation on a microcosmic level of the existential questions at stake.
Keywords: Ingmar Bergman, Vergílio Ferreira, Nuno Bragança, Chess Play, Existentialism.

O primeiro filme de Ingmar Bergman que estreou em Portugal foi *Sorrisos de uma noite de Verão* (1955), em Fevereiro de 1960. Durante essa década e a seguinte, estrearam perto de 30 filmes de Bergman, destacando-se neste panorama os anos de 1960-1965 (13 estreias) e de 1971-1976 (12 estreias). Para além destes dados numéricos (incríveis!), o interesse pelo cinema bergmaniano é também visível: a) na dificuldade que os organismos censórios antes da revolução de Abril encontraram em reprovar totalmente a sua entrada em Portugal (apenas dois filmes foram proibidos: *Fangelse*, de 1949, e *Kvinnors väntan*, de 1952), sem encontrar fortes represálias; b) pela re-

cepção crítica que foi encontrando na obra (ficcional e não ficcional) de escritores (e intelectuais), como Vergílio Ferreira e Nuno Bragança.

A crítica literária tem notado no princípio dos anos 60 (servindo *Aparição*, de 1959, de romance de transição) uma inflexão no curso literário de Vergílio Ferreira, iniciando-se uma fase centrada em questões, não do indivíduo (*presencismo*), não do colectivo (*neo-realismo*), mas do homem (*metafísica*). O existencialismo vergiliano foi-se transformando em subjectivismo metafísico, patente em narrativas de personagens em situações-limite (de solidão e incomunicabilidade), em espaços fechados, isolados (cf. *Estrela Polar*, *Alegria Breve* ou *Nítido Nulo*). Também Ingmar Bergman coloca o problema do ser a partir de uma perspectiva existencialista, definindo sujeitos em crise de comunicação consigo e com o outro. Não é por isso muito surpreendente que Vergílio Ferreira manifestasse interesse pelo cineasta sueco, procurando ver os seus filmes assim que estreavam, numa ansiedade factualmente comprovada (Ferreira, 1980: 175).

Nuno Bragança mantinha-se igualmente atento às estreias de Bergman entre nós (é igualmente factual a apreciação pública de Bragança de três filmes estreados entre 1964 e 1965 – cf. Bragança, 1965) e é provável que a sua estadia em Paris tenha contribuído para um conhecimento alargado da filmografia do cienasta sueco.

Será, por isso, interessante confrontar o filme *O Sétimo Selo* (1956), que estreou em Portugal em 1963, com *Alegria Breve* (1965), de Vergílio Ferreira, e com *A Noite e o Riso* (1969), de Nuno Bragança, verificando-se em todos estes textos aquilo que poderá (e foi, em relação ao filme de Bergman – Lauder, 1989: 88) ser denominado por uma *metafísica da morte*, ou seja a busca de conhecimento iniciada por algo que transcende e simultaneamente põe um fim à existência humana. Aliás, tanto Vergílio Ferreira como Nuno Bragança nos romances respectivos reutilizam (reutilização que é uma homenagem) o motivo do jogo de xadrez (que o cavaleiro joga com a Morte no filme de Bergman), colocando os protagonistas diante das evidências da extinção humana a travar uma partida deste mesmo jogo com outras personagens secundárias ou figurantes (Jaime joga xadrez com o padre Marques, em *Alegria Breve*; o narrador, transformado

em personagem para poder contar a morte de Zana, de *A Noite e o Riso* joga contra Freitas, o "esperança" de apenas 16 anos, num torneio de xadrez). Todos estes jogos são perdidos. O que propomos com este trabalho é uma aproximação e releitura destes textos (romanescos e fílmico) a partir do motivo do jogo de xadrez, representação a um nível microcósmico da lógica existencial dos universos retratados.

***

É talvez óbvia a representação do humano num tabuleiro de xadrez, na medida em que as peças deste jogo são na sua quase totalidade antropomórficas (as únicas excepções serão as peças localizadas nas extremidades do tabuleiro, a torre e o cavalo, a primeira metáfora do avanço territorial presente em todo o processo de conquista e a segunda representação metonímica do exército de patente superior, *nobre*: a cavalaria). Podemos assim definir um jogo de xadrez como um jogo predatório, em que certas *existências* lutam pela sua sobrevivência depois do primeiro movimento vital – de ataque, mas também de comunicação – face a um opositor bem definido pela cor e disposição corporal invertidas (o corpo aqui é colectivo, mas fragmentado em diferentes partes interdependentes; as peças chamam-se *peças* por fazerem parte de um todo orgânico). Temos, deste modo, no universo de um tabuleiro de xadrez o confronto de dois corpos colectivos, um branco e outro preto, dispostos inicialmente um em frente do outro como se estivessem diante de um espelho. As simetrias visuais do território quadriculado e a preto e branco onde ocorre este confronto ajudam a criar este efeito de espelho, banalizando de certa forma a distinção entre as cores destes dois corpos opositores e iludindo a identidade de quem ataca e de quem se defende. Em suma, é a luta de um corpo branco contra o seu opositor preto, que é em tudo seu igual, ou até mesmo a sua própria imagem reflectida num espelho pouco fiel ou subjectivo.

Tudo o que vem sendo dito até aqui a propósito deste jogo, a luta pela sobrevivência por um lado e a criação de um certa confusão visual entre as forças opositoras por outro, parece sugerir a representa-

ção de um conflito existencial entre forças brancas, positivas, e pretas, negativas, inerente à própria condição humana. O conflito joga-se, nesta representação da existência humana, a duas cores: a cor preta, que é ausência de cor e que absorve a luz, e a cor branca, que é possibilidade de todas as cores e que reflecte a luz. O lado branco, positivo, que é continuidade de luz e vida, procura conquistar o lado negro, negativo, que é anulação de luz e morte. Claro que são possíveis outras leituras das cores num jogo de xadrez e a mais óbvia será a luta do bem (corpo branco) contra o mal (corpo preto). No entanto, neste trabalho não me interessa essa leitura moral(ista) do jogo de xadrez, mas uma leitura existencial, uma vez que é enquanto luta entre forças vitais que o tabuleiro de xadrez é recuperado no filme de Bergman e nos dois romances portugueses em análise, como veremos mais adiante.

Como já foi referido, o próprio tabuleiro onde é representado este conflito existencial mantém este binómio branco/preto, sugerindo, nesta perspectiva, que o percurso de conquista e ataque da vida face à morte é ele próprio atravessado por territórios de morte e de vida. Todas as peças num tabuleiro de xadrez percorrem alternadamente ambos territórios negros e brancos, com a única e significativa excepção do bispo. O bispo representa a religião, o poder espiritual, e é a única peça capaz de se movimentar apenas nas casas brancas ou apenas nas casas pretas, ou seja, parece distinguir os territórios de vida ou morte e com base nesse conhecimento prévio movimenta-se livremente por um ou por outro.

Outro aspecto em evidência num tabuleiro de xadrez será a manutenção de uma representação piramidal da sociedade, em moldes semelhantes aos que conheceu a Civilização Ocidental durante a Idade Média: no topo da pirâmide estão as peças mais importantes e únicas, o Rei e a Rainha, dependendo da sobrevivência do primeiro a vitória ou derrota do movimento colectivo coordenado; em seguida encontram-se as peças duplas, o bispo, o cavalo e a torre, representantes do poder espiritual, militar e territorial, respectivamente; e na base da pirâmide e na frente de batalha a grande massa indiferenciada de oito peões.

No filme de Ingmar Bergman, *O Sétimo Selo*, esta é também a lógica social na qual se movem todas personagens, uma vez que

a acção está centrada precisamente na Idade Média. Encontramos neste filme representantes da nobreza, do clero e do povo, faltando apenas representantes do topo da pirâmide social, da Família Real, para termos uma correspondência exacta em relação ao universo do xadrez. Ainda assim é curioso que a correspondência numérica dos representantes destes três extractos sociais seja mantida com algum rigor – no filme temos dois cavaleiros/cavalos (o cavaleiro Antonius Block e o seu escudeiro Jons), dois clérigos/bispos (Raval e o monge-inquisidor) e oito populares/peões (Jof, Mia e Skat, os actores saltimbancos; Plog, o ferreiro, e Lisa, a sua mulher; Abertus Pictor; a mulher condenada à morte por bruxaria e a rapariga silenciosa, sem nome, que apenas fala no final[1]). Deste modo, o xadrez funciona como uma reprodução a um nível microcósmico do macrocosmos onde as personagens se movimentam – é por isso que a estratégia do cavaleiro para derrotar a Morte implicava a movimentação do cavalo, uma vez que esta é a peça que directamente lhe corresponde.

Por outro lado, a partida de xadrez que o cavaleiro Antonius Block joga com a Morte resgata a simbologia do jogo de xadrez enquanto representação da luta pela sobrevivência existencial, do branco contra o negro, da vida contra a morte, que procurámos esboçar algumas linhas acima. Com as cores do tabuleiro de xadrez, a figura da Morte é representada a preto e branco: o corpo que abraça – o movimento que esta figura faz quando pretende levar consigo Block no início do filme assemelha-se a um abraço, na medida em que o actor abre os braços e convida o outro a aproximar-se – o corpo que abraça, dizíamos, é negro, desumano, deformado por um manto comprido, ainda que a cara seja branca, semelhante a uma máscara, aqui vestígio do humano e lembrança, talvez irónica, de vida. É com essa máscara branca que Block consegue falar, desafiando-a para uma partida de xadrez que lhe permitisse prolongar a vida. Joga-se literalmente

[1] Nesta contagem, não levamos em linha de conta nem Karin, a mulher do cavaleiro Block, nem Mikael, o filho do casal Jof e Mia, por considerarmos ambas as personagens meros prolongamentos de outras personagens presentes. A sua importância simbólica é inegável, no entanto, como veremos mais adiante.

a vida com a Morte, recorrendo-se a um jogo que já coloca essas duas forças, morte e vida, diante uma da outra. Aquilo que o cavaleiro joga não é apenas a sua vida, mas sim a de todos os que pertencem àquele universo. Num universo fortemente marcado pela morte, pela peste, o que está aqui em causa é a sobrevivência humana, como no xadrez.

A morte está assim no centro das preocupações daquela sociedade medieval, constituindo o tema de todas as suas produções culturais – os poemas cantados por Jons, a representação teatral dos saltimbancos e o mural que Albertus pinta falam da morte. A morte é o território do desconhecido, do extra-terreno e é também do domínio da igreja e dos seus representantes. É o monge-inquisidor que tem uma explicação para a peste e para a morte – tudo seria consequência da ligação carnal de uma mulher com o diabo. Raval também aterroriza a sua audiência com um discurso sobre a punição divina. Os dois "bispos", neste jogo de xadrez, mostram retoricamente distinguir as casas pretas das brancas, de vida e morte, e actuam em comunidade com base nesse conhecimento, ou pseudo-conhecimento. O percurso dos dois cavaleiros, Block e Jons, naquele mundo vai no sentido de desacreditar o discurso religioso. Segundo ambos descobrem, não existe nem Deus nem Diabo, apenas o Nada que rodeia a existência humana e a Morte que lhe coloca um fim.

O protagonista deste filme consegue o feito prodigioso de dialogar e jogar xadrez com a Morte, mas esta vence-o, depois de ter descoberto a sua estratégia de ataque e, em consequência disso, de lhe ter morto o cavalo. No entanto, a morte não cai sobre todas as personagens, como seria de esperar. A família composta por pai, mãe e filho[2] sobrevive, ultrapassa o terreno da morte, a floresta negra em que todos entram, a casa preta do tabuleiro de xadrez. Jof, Mia e Mikael são assim a segurança de uma continuidade para a existência humana, representam o novo recomeço depois do fim do mundo e o filme

[2] Os nomes destas três personagens sobreviventes são a este nível significativos na medida em que são semelhantes aos nomes da Sagrada família, com a única excepção para o filho que não tem o nome de Jesus, talvez por já não serem credíveis salvadores (Jof – José; Mia – Maria).

termina com essa nota optimista, de afirmação de vida diante da morte – recorde-se que na cena que encerra o filme esta família sobrevivente olha em frente o cortejo macabro da morte, do qual fazem parte todas as outras personagens.

O romance de Vergílio Ferreira, *Alegria Breve*, é a este nível bastante mais pessimista, uma vez que termina com uma esperança de que alguém (o filho do protagonista e narrador, embora restem dúvidas fortes em relação a esta paternidade) venha trazer de fora uma nova vida a um universo já vencido pela morte e pela desertificação. No final do romance o regresso não é efectivo, nem o recomeço depois do fim está assegurado. O romance inicia-se sob o signo da morte (Jaime o último habitante vivo daquela aldeia tinha enterrado a sua mulher, Águeda, no quintal da sua casa) e termina nesse mesmo dia, que o instaurou como *o Homem*, o único representante vivo da humanidade:

> Estou só, horrorosamente só, ó Deus, e como sofro. Toda a solidão do mundo entrou dentro de mim. E no entanto, este orgulho triste, inchado – Sou o Homem! Do desastre universal ergo-me enorme e tremendo. Eu. (Ferreira, 2004: 10)

Entre a primeira referência a este evento, o enterro de Águeda, e a segunda no final do romance, conta-se em curtas analepses, sem se respeitar qualquer sequencialidade temporal, a vida antes do fim, o relacionamento de Jaime com os membros da sua família directa e com os restantes habitantes daquela aldeia e a forma com um após o outro desapareceram, por morte ou vontade de partir.

A um início marcado pela morte de tudo, segue-se a referência à vida antes dessa morte, para depois se retomar o primeiro momento. A sequência Morte – Vida – Morte que estrutura este romance transpõe para o plano diegético os espaços alternadamente brancos e pretos existentes num tabuleiro de xadrez.

Por outro lado, também a aldeia, localizada em frente a uma montanha e separada dela por um istmo, é descrita de modo a realçar o seu próprio isolamento do resto do mundo. Esse isolamento assemelha-a a um tabuleiro de xadrez, sendo recorrentes palavras como "plataforma" na sua caracterização:

> A aldeia fica numa pequena plataforma, no cimo de um tronco de cone. É um cone suficientemente destacado, unido ao corpo da montanha por uma espécie de ponte, digamos por um "istmo" (Ferreira, 2004: 22).

Assim, como vimos acontecer em relação ao filme de Bergman, o jogo de xadrez entre Jaime e o Padre Marques simboliza os conflitos existenciais de personagens vocacionadas para a morte ou para o desaparecimento. O xadrez é, tal como no filme, um ponto de partida para as questões existenciais da condição humana. Mais uma vez, como no filme de Bergman, o protagonista tem movimentos estratégicos para vencer o seu adversário, mas é sempre incapaz de ganhar a partida:

> Perco sempre. Ás vezes penso: ganhar uma vez e não voltar a jogar. Mas então devia morrer. Ganhar uma vez e morrer. É o sonho do acto que redime, que sela em beleza um destino. Mas perco sempre. E todavia não desisto de jogar – não deveria desistir? Aliás, não sei para que jogamos, Padre Marques não deve ter prazer nenhum numa certeza antecipada de vitória. Há-de haver uma razão para insistirmos, ele e eu. Cumprimos um ritual antiquíssimo (Ferreira, 2004: 237).

Nestes jogos de xadrez a rainha parece desaparecer sempre primeiro e esse desaparecimento antecipa a vitória de Marques. Mesmo quando o Padre sacrifica a sua rainha o resultado imediato é o Xeque-Mate ("[Jaime] Porque é que manténs o xeque? Vou comer mesmo a rainha… (…) [Marques] – Caíste, pois, na ratoeira. Xeque-Mate." – Ferreira, 2004: 240). A morte da rainha antecede a morte do rei no tabuleiro, tal como a morte de Águeda antecede a morte de Jaime, o Rei ("Ergo alto a mão, sou eu o rei." – Ferreira, 2004: 275), o último sobrevivente, o Homem com maiúscula.

Na última partida de xadrez que trava com o Padre Marques, Jaime tem ao contrário do que acontecera até aí a vitória quase garantida. No entanto, o jogo é interrompido pela morte iminente de um paroquiano, Verdial, o pai de Águeda.

> - Xeque ao rei!
> - Ah, malandro, que me apanhaste.

> - Só tens duas casas! É xeque-mate a seguir!
> [O Padre Marques] esquece-se da conversa, aplica-se raivosamente a achar uma fuga. Demora-se, pensa, demora-se.
> - Não tens por onde fugir.
> (…) Mas neste instante batem à porta com aflição, batem, batem (Ferreira, 2004: 260-261).

Assim, mesmo esta vitória não chega ser efectiva, uma vez que o padre parte "no dia seguinte ou dois dias depois" e os dois nunca mais chegam a retomar o jogo abandonado. Estamos assim em presença de um jogo-vida onde é impossível vencer. Mesmo quando a vitória quase parece possível, alguma coisa de inesperado e que transcende o jogo e os jogadores acaba por alterar o rumo dos acontecimentos.

A vida de Jaime consiste numa espera paciente que o seu jogo termine para dar lugar ao seguinte. Este rei abandonado só num jogo de xadrez não pode fazer muito mais que rever a sua vida e as suas tácticas por meio da escrita, para que o jogo seguinte, do seu hipotético-filho, possa ser diferente:

> Um dia a terra será de novo habitada, um dia a vida será outra vez. Meu filho voltará (…). Dir-lhe-ei a palavra nova que me queima a boca, ele transmití-la-á aos que vierem depois:
> - Esquece tudo. Foi tudo um erro. Recomeça. (…) Poderei matar-me logo que tu chegues, porque então estarei a mais (Ferreira, 2004: 127-128).

O passo seguinte, o de assumir a escrita ela própria como jogo é dado pelo narrador de *A Noite e o Riso*, de Nuno Bragança: "Eis-me (uma vez mais) no limiar do gesto [de escrever] sem passado nem futuro a que posso chamar peão branco na quarta casa do rei (Bragança, 1969: 219)". Este romance "(moderno) de crescimento e aprendizagem" é composto por três painéis de fragmentos narrativos e meta-narrativos (um "tríptico em desequilíbrio", nas palavras de Manuel Gusmão). O primeiro painel narra a infância do narrador (que precocemente "corria o grave risco de se interessar por coisas inquietantes"), o segundo submerge na Lisboa boémia dos anos 60 para contar o trauma da morte de Zana (morte que desperta o sujeito para a escrita) e o último painel é composto por micronarrativas

mais ou menos independentes entre si e que retrospectivamente poderão ser interpretadas como exercícios de escrita do narrador-escritor em gestação no painel anterior. Assim a estrutura Morte-Vida-Morte que vimos caracterizar o romance de Vergílio Ferreira algumas linhas acima, aparece invertida neste "improviso necessário (…) que tem forma de livro por comodidade de transporte e arrumação": o painel central dominado pelo trauma da morte da pessoa amada é tornado possível / sustentado por dois painéis de respiração vital.

É, no final do segundo painel, depois de sucessivos adiamentos, que o narrador se decide a enfrentar a escrita difícil do trauma, não sem antes se converter a si próprio numa personagem sem nome, apenas com género ("o homem"). A narrativa impessoal ou de terceira pessoa acompanha o dia em que *o homem soube que a mulher morrera*. Depois de recebida essa informação de forma inesperada inicia-se o longo processo de consciencialização da morte. Segue-se a enumeração de diferentes actividades a que o narrador-agora-personagem recorre como forma de se alhear da realidade demasiado dolorosa, jogos todos eles para perder: o boxe, o poker e, por fim, o xadrez. O jogo de xadrez distingue-se dos outros jogos porque este já tinha começado antes e porque o protagonista tem uma estratégia que sabe triunfante. Mas "o jogo, por previsto, não lhe oferecia matéria de distracção" e o homem acaba por perder. Como em *Alegria Breve*, estamos em vista de um potencial vencedor que fracassa por motivos que o transcendem e que não estão directamente relacionados com o jogo.

É depois deste jogo que a personagem se futura, ou seja que toma consciência do legado/escrita a que aquela morte obrigava, tomando contacto com o que Zana deixara escrito e à sua responsabilidade. Assim, primeiro toma contacto com a carta / nota de suicídio que esta lhe deixara, onde surge referida a restante escrita experimental contida numa pasta. Os conteúdos da carta e pasta são integralmente reproduzidos na narrativa e é-nos dado a ver sem outras mediações de que modo é que esta escrita póstuma incita à escrita futura: a citação de Llorca (Ay! Terminad vosotros por caridad este poema.) que termina o discurso póstumo de Zana é a esse nível bastante esclarecedora. Como refere Bernard, o amigo confidente do casal:

> Quero dizer apenas isto: tu e a morte, a parelha em luta de morte – voilà. A Zana sentiu isso sem o consciencializar (…). Ela veio-te porque ia ser o primeiro grande assalto da morte à tua vida. Daqui em diante, podes-te rir e embebedar e tudo. Quanto a mim, tenho a secreta esperança de que venhas a escrever o que ela não fez mais do que – comment dit-on? – esquisser." "Esboçar". Traduziu o homem (Bragança, 1969: 309-310).

Ou seja o confronto com a morte passou a partir deste momento para o plano da escrita e dos seus jogos. Inicia-se neste momento da vida do homem o processo de gestação deste escritor e a escrita não é muito mais que uma passagem de testemunho. A escrita do painel seguinte e tudo o lemos até aí é também e sobretudo uma homenagem póstuma – é por isso que o terceiro painel pode ser também uma série de exercícios de escrita do recém escritor, uma resposta do eu-escritor à escrita também experimental, tacteante, de Zana – em suma, uma resposta estilística à proposta programática de Zana.

O narrador de *A Noite e o Riso* decide mudar o jogo para outro território, num duplo sentido: por um lado dedica-se à escrita e deixa para um segundo plano outros jogos e por outro abandona o Portugal fascista dos anos sessenta, como denunciam os diferentes lugares de escrita que vão pontuando o romance e que são evidentemente lugares de exílio político (Paris, Belgrado, Zagreb). Assim, nos três textos analisados, *O Sétimo Selo*, *Alegria Breve* e *A Noite e Riso*, o contacto com a morte iniciou percursos individuais por terras danadas, deambulações já elas preconfiguradas pelos jogos de xadrez que as antecederam. Todas as partidas de xadrez foram perdidas, porque não podiam ser ganhas. A morte ganha sempre, como o demonstram *O Sétimo Selo* e *Alegria Breve*. A não ser que, como faz o narrador de *A Noite e o Riso,* se mude de território e de tabuleiro.

Bibliografia

BRAGANÇA, Nuno, (1969), *A Noite e o Riso* – Tríptico, Lisboa, Moraes editores.

BRAGANÇA, Nuno, (1965), "Os Melhores Filmes de 1964", "*No Limiar da Vida* de Ingmar Bergman", *O Tempo e o Modo*, n° 24, pp. 104; 241--242.

FERREIRA, Vergílio, (2004), *Alegria Breve*, Lisboa, Bertrand.

FERREIRA, Vergílio, (1980), *Contra-corrente I (1969-76)*, Lisboa, Bertrand Editora.

FERREIRA, Vergílio, (1981), *Contra-corrente II (1977-79)*, Lisboa, Bertrand Editora.

GAVILANES LASO, José Luis, (1989), *Vergílio Ferreira – Espaço Simbólico e Metafísico*, Lisboa, D. Quixote.

GUSMÃO, Manuel, (1985), "Relatório de Releitura de *A Noite e o Riso* por Manuel Gusmão", em: Nuno Bragança (ed.), *A Noite e o Riso*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 7-35.

GUSMÃO, Manuel, (1995), "Autobiografia em três romance", *JL*, 25.10.1995, pp. 4-5.

LAUDER, Robert E., (1989), *God, death, art and love: the philosophical vision of Ingmar Bergman*, New York, Paulist Press [prólogo de Liv Ullmann].

PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, Jordi, (2004), *Ingmar Bergman: el último existencialista*, Madrid, Ediciones JC.

SEIXO, Maria Alzira, (1986), *A palavra e o romance: ensaios de genologia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte.

Monika Świda
Uniwersytet Jagielloński

Fernando Pessoa e o saudosismo de Teixeira de Pascoaes

Resumo:
O artigo *Fernando Pessoa e o saudosismo de Teixeira de Pascoaes* é dedicado ao esboço das relações entre os conceitos básicos da teorização pessoana do género do "nacionalismo místico" e as ideias saudosistas de Teixeira de Pascoaes, que parecem muito mais importantes e duradouras do que se costuma afirmar. A primeira parte do artigo é a breve análise dos artigos publicados por Pessoa em 1912 n' *A Águia*, ou seja *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada*, *Reincidindo…* e *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*, onde se destacam: a valorização positiva da poesia e filosofia saudosista por parte de Pessoa, o aparecimento da ideia de supra-Camões e a certeza do próximo ressurgimento da nação portuguesa do estado da decadência. São também analisadas as opiniões pessoanas sobre o lugar da Renascença Portuguesa na cultura portuguesa. A segunda parte do artigo é consagrada à justaposição dos conceitos-chaves da teorização pessoana com as ideias pascoaesianas (que constituem a fonte provável da maioria delas), tais como: o carácter português, a desnacionalização, o sonho, a atitude em relação ao catolicismo e o cristianismo, o papel do sebastianismo, a interiorização e espiritualização, as metáforas e as reinterpretações históricas, a ideia do homem de génio, o papel da língua portuguesa,

assim como as questões relacionadas com a própria arte de filosofar, tais como a predilecção pelas sínteses.
Palavras-chave: Pessoa, Pascoaes, saudosismo, sebastianismo.

Abstract:
Fernando Pessoa and the saudosismo of Teixeira de Pascoaes
The article *Fernando Pessoa and the saudosismo of Teixeira de Pascoaes* is dedicated to the study of the relations between the basic ideas of Pessoa's theories of the "mystical nationalism" and the saudosismo of Teixeira de Pascoaes which seem to be more important and long-lasting that is generally thought. The first part of an article is a short analysis of the three articles published by Pessoa in 1912 in *A Águia*: *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada*, *Reincidindo…* and *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*, that bring out the Pessoa's positive attitude towards the poetry and philosophy of saudosismo, the idea of super-Camões and the certainty of the near national resurgence from the state of decadence. The Pessoa's opinions about the place of Renascença Portuguesa in the Portuguese culture are also analysed. The second part of an article is dedicated to the juxtaposition of the key-ideas of the Pessoa's theory and the Pascoaes' ones, which constitute their more probable source. These ideas are: the Portuguese mentality, a denationalization, a dream, an attitude toward Catholicism and Christianity, the function of sebastianism, an interiorization and spiritualization, the metaphors and historical reinterpretations, the idea of a genius, the role of the Portuguese language, and the questions of the art of thinking, just as a preference for the syntheses.
Keywords: Pessoa, Pascoaes, saudosimo, sebastianism.

A ligação entre as teorizações de Fernando Pessoa e de Teixeira de Pascoaes parece não ser tão superficial como julga a maioria dos críticos. Antes pelo contrário, é evidente que Pessoa deve ao dirigente da Renascença Portuguesa muito mais do que a possibilidade da estreia literária, visto que muitos dos conceitos fundamentais da sua ideação encontram correspondência nas ideias pascoaesianas. Eduardo Lourenço no ensaio *Da literatura como interpretação de Portugal* afirma que

> não há, em toda a nossa literatura um diálogo-combate mais fundo e complexo que o que entrelaça as aventuras poético-espirituais de Pessoa e Pascoaes. Em última análise, a aventura de Pessoa é uma tentativa – bem lograda, mas não de todo triunfante – para reestruturar, em termos adequados ao seu génio próprio e a um tempo de tecnicidade cosmopolita, o misticismo sem sombra de má consciência poética nem linguística, do autor inspirado de "Regresso ao Paraíso" e "Marânus" (Lourenço, 2004: 99-100).

Noutro texto, *Sebastianismo*: *imagens e miragens*, esta constatação soa ainda mais forte:

> Fernando Pessoa não fará mais do que extrair todas as consequências da visão de Pascoais ao reintegrá-lo de novo num horizonte histórico preciso – o da nossa aventura portuguesa – e à sombra de Oliveira Martins (Lourenço, 2001: 141).

Não são numerosos os autores que, com a perspicácia próxima da de Eduardo Lourenço, se debruçam sobre a questão das relações entre o saudosismo pascoaesiano e as ideias que fazem parte do "nacionalismo místico" de Fernando Pessoa[1]. Fernando Pessoa deu-se a conhecer como crítico e escritor no órgão da Renascença Portuguesa, na revista *A Águia* – esta colaboração, se bem que relativamente curta e fervorosa, marcou profundamente, na nossa opinião, toda a sua produção posterior de teor patriótico e sebástico. Não se trata só das circunstâncias da estreia literária, da paixão pelo grupo e do rompimento com este meio artístico, mas dos elementos do pensamento, recolhidos nos textos de Teixeira de Pascoaes, que hão-de sobreviver, além do desprezo aparente em relação ao antigo mentor nos textos pessoanos tardios.

Pessoa estreou n'*A Águia* em Abril de 1912, no número quarto da segunda série da revista com o artigo *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada*, seguido do texto polémico, intitulado

[1] É imprescindível evocar o artigo de Jacinto do Prado Coelho, (1996: 174-198, o livro do José Augusto Seabra (1985), alguns excertos do livro de Joel Serrão (1981), e a tese de Luisa Maria Bernardino de Medeiros de Brito Mendes (2004).

Reincidindo…, publicado em Maio desse ano, no número seguinte da revista, sendo o complemento destes o terceiro artigo, *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*, que saiu nas páginas do número nono (Setembro), décimo primeiro (Novembro) e duodécimo (Dezembro) deste mesmo ano.

Já em Setembro de 1912, Pessoa começou a distanciar-se do meio da Renascença Portuguesa devido à sua inclinação crítica, inaceitável para os outros membros do grupo, e à sua falta de prontidão para a aceitação do carácter absolutista da preponderância intelectual de Teixeira de Pascoaes. As provas desse distanciamento progressivo encontram-se na epistolografia pessoana desta altura, sobretudo nas cartas a Álvaro Pinto e na correspondência com Mário de Sá-Carneiro. Ainda em Agosto de 1913 publicou n'*A Águia* o primeiro texto do *Livro do Desassossego*, isto é *Na floresta do Alheamento*, e em Novembro do ano seguinte, por causa da recusa da publicação do seu drama estático *O Marinheiro*, rompeu definitivamente com "A Águia" e com a Renascença Portuguesa (cf. Coelho, 1996: 174-178)[2].

O ponto de partida d'*A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada* é a constatação da incompreensão geral da poesia duma nova geração portuguesa, proveniente da decadência que se revela sob várias formas, e da interpretação deste movimento como o indicador do momento civilizacional da sociedade, o que faz com que o poeta decida expor o âmago deste movimento literário através da análise chamada e considerada pelo autor como "científica"[3]. Feitos estes esclarecimentos prévios, Pessoa passa à exposição da sua ideia principal que é o âmbito de evidenciar, através da análise comparativa com as sociedades inglesa e francesa, e da pressuposição da

[2] Veja tambémSeabra (1985: 133-146). Sobre o anti-saudosismo de Pessoa consulte A. Antunes (1983: 109 e seguintes). Cf. também A. Crespo (1991: 92).

[3] J. Serrão enumera as qualidades *sociológicas* destes textos (cf. 1981: 64-66). Sobre esta atitude escreve J. A. Seabra: *o pendor raciocinante é a mera ocultação/revelação do pendor escritural, que se multiplicaria mais tarde nos heterónimos* (1985: 142).

analogia entre estas e a portuguesa, que a pátria lusitana se encontra na antemanhã do seu período máximo da criação civilizacional, de que a poesia dos autores da Renascença Portuguesa é um anúncio certo. Desta maneira constata que o período criador nas sociedades francesa e inglesa é marcado pela dominação do espírito nacional, que absorve as influências estrangeiras, sendo os períodos da hegemonia nacional (mas ao mesmo tempo da inacção civilizadora) aqueles em que há equilíbrio entre os elementos nacional e estrangeiro (o que está de acordo com a definição da civilização como proveniente do conflito de influências nacionais e estrangeiras).

Nesta óptica, Pessoa afirma a Renascença Portuguesa absolutamente nacional, ainda que não composta por génios. O poeta salienta o facto de este movimento literário surgir num momento da depressão extrema da vida sociopolítica, de modo que, de acordo com o estudo comparativo das analogias das relações entre o nível da vida social e o da literatura em França e Inglaterra, seja possível provar a inevitabilidade da próxima fundação da civilização lusitana, em conformidade com as anunciações de Teixeira. O que é destacado neste texto, é o carácter nacional e inovador da arte saudosista que constitui o seu valor. No que diz respeito à definição da vitalidade da nação, Pessoa concebe-a como a capacidade de criar algo de novo, afirmando também que *o valor dos criadores literários corresponde ao valor criador das épocas a que correspondem* (Pessoa, 1999: 12), o que inscreve as ideias pessoanas numa corrente já antiga da filosofia da cultura construída por meio das personagens dos grandes, sobretudo dos poetas (a linhagem de Carlyle, um dos mestres da juventude de Pessoa). Assim, Pessoa procede a anunciação de supra-Camões, um poeta superior[4], cuja vinda é infalível pela razão da analogia raciocinada do aparecimento dos homens de génio na cultura inglesa

[4] A ousadia desta anunciação, ligada ao desprezo manifestado pelo maior poeta português, não foi o género de uma estreia humilde dum poeta desconhecido, mas a manifestação de uma personalidade que não aceita compromissos (cf. Crespo, 1984: 35). Outros, como Luís de Oliveira e Silva julgam que Pessoa não conseguiu superar Camões, sendo apenas o Anti-Camões (cf. Silva 1988: 180).

e francesa, e mais, pela concordância com a lei da precedência das correntes sociais pelas literárias.

O que é necessário assinalar, é o facto de a chegada próxima dum poeta superior a Camões só estar a ser anunciada nos artigos de Pessoa, fazendo com que seja lógica a dedução que este papel não poderia caber a Pascoaes – é portanto visível, já neste momento, a dissidência de Pessoa da chefia espiritual do poeta de Amarante. Pessoa indica também a data aproximada desta transformação social, colocando-a *apenas uma, duas ou três gerações "depois" do "auge" da corrente literária* (Pessoa, 1999: 16). Em vista disso, cumpre o movimento da Renascença Portuguesa o papel de arauto da grande época criadora da civilização, acompanhada, ou antes condicionada, pelo renascimento pátrio. Na interpretação de Eduardo Lourenço, este anúncio da vinda do supra-Camões significa a superação dialéctica, hegeliana, da visão simbólica de Pascoaes, isto é, *elevando-a a consciência de si mesma, conservando-lhe a intuição de base, o núcleo neoplatônico* (Lourenço, 2004: 105). Este artigo, de extrema importância para a prova da existência dos principais enleios do pensamento pessoano já na sua estreia literária, é concluído com a convocação para a fidelidade ao ideal futuro:

> tenhamos fé. Tornemos esta crença, afinal lógica, num futuro mais glorioso do que a imaginação o ousa conceber, a nossa alma e o nosso corpo, o quotidiano e o eterno de nos. Dia e noite, em pensamento e acção, em sonho e vida, esteja connosco, para que nenhuma das nossas almas falte à sua missão de hoje, de criar o supra-Portugal de amanhã (Pessoa, 1999: 17)[5].

A segunda parte do estudo da nova poesia portuguesa e ao mesmo tempo a resposta à polémica Carta de Coimbra, intitulada *Reincidindo…*, é dedicada, como o próprio título indica, a um tipo de aprofundamento das ideias expostas no artigo anterior[6]. E assim é apre-

[5] A anunciação do supra-Camões tinha, segundo Onésimo Teotónio Almeida, o mesmo papel mobilizador que a *Mensagem* (cf. Almeida, 1987: 53).

[6] Não só à "Carta de Coimbra" foi esta resposta, mas também às dúvidas e descontentamento dos escritores e filósofos d' "A Águia" que não se reconhe-

sentado o percurso histórico da corrente saudosista compreendida como a renovação de literatura, cujo início Pessoa descobre já em *Só* de António Nobre, em parte na obra de Eugénio de Castro (aquela estilizada à quinhentista) e n'*Os Simples* de Guerra Junqueiro, sendo o papel do precursor reservado a Antero de Quental. A primeira fase do movimento saudosista é colocada no período decorrente entre a publicação da *Oração à Luz* junqueiriana e da *Vida Etérea* de Pascoaes, que ao mesmo tempo abre a segunda fase – a contemporânea ao artigo. Do ponto de vista político, o princípio desta nova corrente é coevo ao movimento de 31 de Janeiro de 1890, sendo o seu auge a revolução de 5 de Outubro de 1910 – estas duas datas evocam o sentido da transitoriedade, crucial na visão pessoana, da época actual em relação à reforma futura.

Qual será o fruto da transformação sociopolítica em Portugal, dado que o ponto de chegada da Inglaterra foi o constitucionalismo e da França a república? Pessoa responde enigmaticamente: *talvez supra-Camões possa dizer alguma coisa sobre o assunto. Esperemos, que ele não se demora* [sic] (Pessoa, 1999: 34)[7]. Quanto à renovação literária projectada, as características desta grande época por vir são a *não-popularidade*, *a anti-tradicionalidade* e a nacionalidade (Pessoa, 1999: 30). Em relação a este último elemento, Pessoa, ao analisar a poesia da Renascença Portuguesa, emprega a terminologia de Teixeira, falando, por exemplo, da alma da raça, que ele também considera original e inovadora. O que neste artigo apresenta um interesse especial é a esperança (senão a certeza) da vinda do homem providencial, o que pode ser um indício da fé messiânica, talvez inspirada por Teixeira (que também uma vez, na famosa conferência *A Era*

ceram no projecto pessoano, sobretudo na visão dum supra-Camões (cf. Seabra, 1985: 140). Consulte também A. Crespo (1984: 27).

[7] Talvez seja este supra-Camões a designação da genialidade do desdobramento em heterónimos? O sensacionismo é por Pessoa considerado o estilo poético superior e pertencente a uma nova era, então por que motivo não interpretar a transgressão da poesia figurada por Camões nos termos da invenção da heteronímia? Joel Serrão acha que já na altura da escrita dos artigos publicados n'*A Águia*, o projecto cultural pessoano estava definido (cf. Serrão, 1978: 338).

Lusíada do ano 1914, exprime a fé na vinda dum Messias pessoal, individual), mas que também é contagiada pela admiração da força, essencial em tais textos como o *Ultimatum* e *Apontamentos para uma estética não-aristotélica*, e que termina com o aviso para os responsáveis pelo estado português:

> E quando a hora chegar, virá – não tenhamos dúvida – o homem de força que a imporá, eliminando os obstáculos, que são esta gente de agora, monárquicos e republicanos. Suavemente, se puder ser, será a transformação feita, a criação começada. Mas se assim não for, se esta gente de hoje não curar de se tornar portuguesa, confiemos, sem horror, que o Cromwell vindouro os saberá afastar, aplicando-lhes, por triste necessidade, a "ultima ratio" de Napoleão, de Cavaignac, e do Coronel Conde de Galliffet (Pessoa, 1999: 35).

O nosso Cromwell futuro é uma figura que não só neste texto aparece como a projecção do líder nacional, de modo que pode ser considerado uma das personagens emblemáticas na ideação pessoana, no sentido do símbolo da força do povo revoltado (e, como afirma Joel Serrão, deve ser tratado a sério na totalidade da escrita pessoana, e não como uma ideação momentânea dum poeta jovem e inexperiente (1981: 66)). As conclusões deste segundo artigo são constituídas em parte pela repetição das do primeiro, isto é: a convicção da proximidade do ressurgimento nacional, acompanhado pelo aparecimento do supra-Camões e da importância do papel que neste renascimento desempenhará o regime republicano, no sentido de novidade contraposta ao monarquismo passadista, mas que não terá nada a ver com os políticos do partido democrático da época (um elemento novo). O que Pessoa aconselha nesta antemanhã da transformação é a abstenção da acção senão negativa (o combate ao estrangeirismo dos governadores por meios culturais, através da actividade literária ou jornalística, mas só quando inevitável), dado que *a hora da acção ainda não chegou* (Pessoa, 1999: 34). Esta mesma hora do início nas ideias pessoanas deve ser precedida pela elaboração da teoria política – a actividade a que o poeta dedicou muito tempo da sua vida – além disso, estes parecem ser os preceitos restritamente seguidos por Pes-

soa nos anos seguintes, da mesma maneira que a justificação da sua deficiência da força de vontade, confessada na juventude.

O terceiro artigo, *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*, é uma análise psicológica e literária (complementares da sociológica já obrada) da corrente saudosista nos três aspectos: o metafísico, o estético e o sociológico. Neste artigo, Pessoa expõe a sua visão da história da cultura europeia, na qual o papel principal cabe aos artistas da pena – as grandes personagens da literatura são na sua teoria da cultura os indicadores do poder criador da época, as suas mais altas manifestações. Desta maneira, os maiores espíritos do passado são considerados Homero e Shakespeare. Na literatura europeia, segundo Pessoa, há só dois grandes períodos literários (isto é, culturais): a Renascença, com Dante (sic), Shakespeare e Milton, e o Romantismo: alemão (Goethe), inglês (Shelley) e francês (Hugo). O Romantismo é nesta projecção considerado a decadência da Renascença e como tal designado o início da Nova Renascença por vir, o movimento precursor dela. No entanto, as profecias de Pessoa derivam da análise dos estádios anteriores da cultura e, em especial, da literatura europeia, o que garante, do seu ponto de vista, a coerência e a firmeza delas. O poeta é nesta visão um indivíduo que concentra em si, com uma densidade máxima, a essência da raça – a influência pascoaesiana é nítida nesta parte dos pensamentos pessoanos:

> o acto de imaginar é o que, pois, em linha directa descende da alma da raça. E como o mais alto grau de imaginar é o do poeta, é na poesia que vamos buscar a alma da raça, e na filosofia dessa poesia aquilo a que se pode chamar a filosofia da raça (Pessoa, 1999: 62).

O que mais afirma Pessoa, é que a filosofia portuguesa na corrente do transcendentalismo panteísta já atingiu o nível duma grande e nova filosofia europeia e, conforme as analogias antes apresentadas, a poesia há-de erguer-se a esta altura no futuro próximo – Pessoa não só não considerou esta constatação arrojada, provocando a indignação dos contemporâneos, mas estava convencido da sua fundação firme no raciocínio feito. A visão da realidade que sobressai das páginas deste artigo pessoano é exactamente a proposta pelo transcenden-

talismo panteísta nos escritos de Teixeira de Pascoaes ou Leonardo Coimbra, ou seja a unificação da Natureza com a Alma (cf. Antunes, 1983: 84)[8]. Também a poesia da Renascença Portuguesa é neste texto considerada absolutamente original, equilibrada e sobretudo nacional. A fórmula social originada e enraizada na alma lusitana há-de ter também este supremo carácter sintético, pois afirma Pessoa:

> uma rápida análise, aqui eliminada, determina facilmente que o raciocínio permite profetizar que a futura criação social da Raça portuguesa será qualquer coisa que seja ao mesmo tempo religiosa e política, ao mesmo tempo democrática e aristocrática, ao mesmo tempo ligada à actual fórmula de civilização e a outra coisa nova (Pessoa, 1999: 66).

O que é patente neste excerto é a confluência do raciocínio, da análise metodológica, e da componente irracional, transcendente (tão característica para os textos pessoanos): a própria afirmação: *o raciocínio permite profetizar* é um exemplo excelente deste dualismo de pensamento. O que se pode dizer desta nova fórmula civilizacional que há-de ser criada pelos portugueses, é sobretudo de carácter puramente negativo – ela tem de divergir do cristianismo (e especialmente do catolicismo), da democracia moderna e do comercialismo, assim como se encontra carregada da missão da destruição total do humanitarismo (a ideia ligada noutros escritos ao culto da força e da crueldade)[9].

Na tentativa de caracterização da nova poesia publicada n'*A Águia*, Pessoa fornece também uma característica indispensável da poesia de supra-Camões, isto é a síntese equilibrada do elemento subjectivo e objectivo, o que torna este grande poeta por vir não só superior ao artista renascentista, mas mesmo pertencente à *ordem superior* (Pessoa, 1999: 48). Esta constatação, conquanto gerada pelo poeta jovem e pouco experienciado, é o cerne da arte poética pessoana, o que mais

[8] Maria Irene Ramalho evoca neste contexto o ensaio *Os poetas metafísicos* de Eliot (cf. 2006: 13).

[9] Estas ideias são expressas explicitamente pelo heterónimo-filósofo, António Mora.

uma vez prova o facto de ele ter gerado e projectado o seu próprio destino artístico como o do sucessor de Camões – José Augusto Seabra fala neste lugar de *uma auto e uma hetero-profecia* (Seabra, 1985: 143), introduzindo nela ainda a componente heteronímica no significado da ordem superior, poetodramática.

Quanto à compreensão do próprio conceito de supra-Camões[10], Pessoa protesta neste artigo contra a interpretação desta figura nos termos do *messianismo* (o itálico do poeta), sublinhando o carácter puramente poético dela. O que também é lícito salientar neste texto, é o facto de a caracterização desta poesia portuguesa do futuro (a partir da produção poética contemporânea ao poeta) é, sem tirar nem pôr, a descrição da poesia simbolista-panteísta dos autores da Renascença Portuguesa, e principalmente da de Pascoaes. Isso é que há-de mudar: já nos textos seguintes, o lugar deste estilo poético privilegiado ocupará o sensacionismo[11], se bem que no fundo a teoria da supra-poesia do futuro fique intacta e sempre embebida nas ideias pascoaesianas. *A Nova Poesia Portuguesa no Seu Aspecto Psicológico* termina, como os textos anteriores, com uma profecia de uma nova obra, comparável à epopeia das viagens ultramarinas – então, também os Descobrimentos são interpretados à maneira pascoaesiana como a aventura precursora da verdadeira obra da criação imperial, mas desta vez de índole espiritual.

Na época posterior ao rompimento com *A Águia* Fernando Pessoa dedica alguns pensamentos espalhados nos seus fragmentos à

[10] Que aliás Joel Serrão propõe interpretar como o primeiro esboço de heteronímia, sendo o supra-Camões um *Shakespeare-motor da pretendida nova Pátria Portuguesa* (1981: 67).

[11] Como repararam, entre outros, tais investigadores como J. G. Simões, G. R. Lind, F. Guimarães e J. A. Seabra, neste artigo composto pelas reflexões acerca da poesia saudosista podemos já observar a prefiguração de alguns „ismos" poéticos pessoanos posteriores, por exemplo paulismo, sensacionismo ou interseccionismo (cf.Seabra, 1985: 142). Este investigador afirma também que não se pode tomar à letra estes artigos, *como apreciações literárias, mas como elementos de um texto em que as citações funcionam, intertextualmente, com uma outra função: a de pretextos, no seu sentido próprio* (Seabra, 1985: 145).

personagem artística de Teixeira de Pascoaes e à actividade da Renascença Portuguesa. Na sua opinião, o principal mérito do grupo da Renascença Portuguesa consistia na fundação da mundividência especificamente portuguesa, o que era, sem dúvida nenhuma, uma obra de valor, já que autorizava os portugueses à entrada em jogo civilizacional. O movimento saudosista é também apresentado como a vanguarda indispensável da corrente sintética final, que Pessoa julgava ser o sensacionismo, embora admitisse a descendência deste movimento do panteísmo transcendentalista, ao lado do simbolismo francês e da mistura do futurismo, cubismo e outros "ismos". Também à escola saudosista de poesia (junto a Guerra Junqueiro da *Oração à Luz*) deve o sensacionismo o teor sintético (a junção do espírito e da matéria)[12]. Como constatou Pessoa, o surgimento do movimento saudosista só foi possível como o resultado do encontro de várias influências estrangeiras que em grande número estimularam e agitaram a nação de tal modo que esta finalmente reencontrou a sua orientação.

Come se vê, Pessoa concede razão aos artistas e filósofos pertencentes a este grupo, ainda que se considere independente dele. Não obstante, algumas das suas ideias não são outra coisa senão o desenvolvimento das de Teixeira de Pascoaes – deste ponto de vista a estreia n'*A Águia* não foi uma obra do acaso e a ligação com a filosofia pascoaesiana revela-se muito mais íntima e duradoura do que se costuma reconhecer na bibliografia crítica acerca da questão (com a excepção significativa de Eduardo Lourenço) e do que o próprio Pessoa foi apto a admitir – as ideias pascoaesianas reflectem-se de algum modo em todos os conceitos básicos da sua teorização do império espiritual.

[12] O que parece bastante irónico, na bibliografia passiva a *Mensagem* é por alguns críticos considerada um livro saudosista, dada a sua tendência para a abolição do tempo e para a ultrapassagem da nacionalidade em prol da dimensão universalista: *E a "Mensagem" é ainda um livro saudosista: saudade do passado e saudade do futuro, que se entrelaçam a ponto de se esfumarem no infinito as coordenadas do tempo e do espaço; poema imerso numa distância sem horizonte e sem fim, a "Mensagem" joga com o tempo e com o espaço e põe o futuro no passado* (cf. Pires, 1982: 109-110).

De ponto de vista da forma do pensamento, o que Pessoa partilha com Pascoaes é a predilecção pelas sínteses. Não importa que o primeiro seja um racionalista que como o valor superior da inteligência humana indica sempre a capacidade de raciocínio lógico, enquanto o segundo o que deixou a obra composta só de metáforas e para quem era sempre a linguagem poética que tinha o lugar dominante na hierarquia. Ambos concebem as ideias fundamentais das suas teorizações por meio de contradições que unindo-se em síntese, se aniquilavam. Assim são construídas, ao longo dos textos, as ideias basilares destas duas teorizações: a de saudade em Teixeira e a do império espiritual em Pessoa. Pascoaes define a saudade como *sentimento-ideia, emoção reflectida* (Pascoaes, 1988: 38). A saudade é nesta perspectiva a própria harmonia dos contrastes, visto que nela se realiza a unificação do corpo e da alma, da tristeza e da alegria, do amor e do desejo, da terra e do céu. Mas é sobretudo a unificação do Desejo carnal dos pagãos com a Dor cristã, espiritual, sendo estes elementos o ponto de partida para as duas principais forças que operam dentro deste conceito: do lado do desejo encontra-se a Esperança, e do lado da Dor a Lembrança. Teixeira indica também as personificações destes dois elementos: a do Desejo e da Esperança é Vénus dos Árias (um componente carnal), enquanto a da Dor e da Lembrança é Virgem Maria (um componente espiritual). Do ponto de ligação, da união do Desejo e da Esperança, que representam respectivamente o futuro e o passado, resulta a abolição, a superação do tempo, ou seja, o presente eterno. A saudade é por este filósofo concebida como a *alma universal, onde se realiza a unidade de tudo quanto existe* (Pascoaes, 1988: 47), ou a essência do cosmos. Contendo em si a síntese de duas principais religiões da humanidade (a religião pagã e a judaico-cristã), a saudade torna-se uma pedra angular da nova religião dos lusíadas, do saudosismo. Em Pessoa, a síntese das qualidades espirituais dos impérios anteriores ao Quinto, a sua transformação suprema, assim como tais características da cultura portuguesa como o cosmopolitismo (como proveniente da valorização positiva da desnacionalização e a raiz da transnacionalidade) e a capacidade de imitação (como o fundamento da pluralidade) definem o carácter do planeado

império, a sua universalidade, ou do homem do futuro, cujo exemplo pode ser o Super-Homem de Álvaro de Campos. De mesmo modo, a visão do mundo após a transformação (quer seja esta a transição para o reino de saudade, quer o início do Quinto Império ou da união ibérica) é projectada como a síntese da religião, filosofia e arte.

Tanto Pessoa, como Pascoaes dedicam muita atenção à tentativa da descrição e definição de carácter português, reparando tanto nas qualidades, como nos defeitos. A descrição da alma portuguesa obrada por Teixeira é muito próxima da pessoana. Neste retrato as qualidades são as seguintes: o génio de aventura (que é um instinto que leva o povo a arriscar a vida a fim de contribuir para a humanidade – parece que a mesma ideia guiou Pessoa a levantar o acto português da invenção da descoberta), o espírito messiânico (a consciência da missão por realizar, o grau superior do génio da aventura, a sua espiritualização) e o sentimento de independência e liberdade. Os *defeitos da alma pátria* são: a falta de persistência, a vil tristeza, a inveja, a vaidade susceptível, a intolerância e o espírito de imitação (a que Pessoa chama adaptabilidade) (Pascoaes, 1998: 89--104). Como podemos observar, quase todos os defeitos enumerados por Pascoaes, aparecem também nas reflexões de Pessoa (sobretudo a vaidade susceptível, que faz parte do famoso provincianismo português, e o espírito de imitação, responsável por e ao mesmo tempo o efeito da desnacionalização levada a cabo ao longo de alguns séculos). Outros defeitos levantados por Pessoa são a demasiada disciplinação, a incapacidade de acção firme e persistente (devido à instabilidade de vontade), a predilecção pela retórica, o excesso da imaginação (na opinião do poeta igual à sua deficiência), a decadência e o cosmopolitismo, o mimetismo absoluto e a falta de personalidade própria. Assim como na teoria de Pascoaes os defeitos não são senão as qualidades degeneradas, na teoria pessoana as falhas do carácter nacional, sobretudo tais como o cosmopolitismo, o mimetismo, a falta de personalidade ou a decadência, tornam-se, segundo esta mesma lógica, os factores que hão-de fundar o novo império, o da cultura transnacional, constituindo o fundamento da universalidade.

Ademais, os pensadores consideram muito perigosa para o futuro da nação a carência do sentimento, carácter nacional, a que Pessoa chama a *não lusitanidade íntima* (Pessoa, 1979: 128). Mas há também uma divergência nesta área: enquanto Pessoa sem sombra de dúvida censura o chamado provincianismo no sentido de tradicionalismo excessivo, Pascoaes glorifica-o e elogia – a impossibilidade de conciliação entre a atitude passadista e a virada para o futuro é a diferença fundamental entre os pensadores que aqui também se evidencia. Se repararmos bem, nas concepções pessoanas é patente que toda a realidade portuguesa continua ainda na condição de espera por ser criada, trabalhada (o que é um estado favorável, já que desta maneira tudo pode ser feito bem de uma vez, sem necessidade de corrigir qualquer coisa), enquanto em Pascoaes quase tudo se baseia na recuperação do passado, no regresso ao paraíso perdido, só ligeiramente adaptado às circunstâncias de actualidade. Ainda que ambas estas visões utópicas sejam atemporais, a pessoana é de certeza mais virada para o futuro, concentrando-se na projecção do porvir, ao passo que a pascoaesiana dedica-se mais ao reencontro dos valores e símbolos de outrora. No entanto, o que para Pessoa é a marca do atraso, para Pascoaes pode ser um elemento deste passado paradisíaco, permanecente nas fontes da portugalidade: as lendas, o génio da língua, a poesia popular, as obras dos escritores portugueses e as vidas de heróis.

Um dos conceitos herdados por Pessoa do espólio pascoaesiano é com certeza o de sonho[13], visto que a actividade sonhadora que é a principal faculdade do homem pessoano: o poder humano reside na capacidade de sonhar, ainda que a realização dos sonhos não deixe de depender dos planos divinos – como está explicitado em várias passagens da *Mensagem*, a obra nasce pela vontade de Deus e não do homem, se bem que através do seu esforço – portanto, o sonho em Pessoa é a maneira da participação humana nos planos divinos, sendo o sonho identificado com a essência divina. O acto de sonhar, que equivale à actividade profética e criativa na área da escrita,

[13] Sonho é uma forma de acesso à realidade também na poesia de Pessoa, aliás, no fundo, romântica (cf. Moisés, 1979: 62 e seguintes).

idêntico também ao sentir e ao pensar o mito, constitui na visão pessoana o único sentido da existência do sujeito. Na teorização acerca do Quinto Império deparamos sobretudo com o sonho imperial, a nova encarnação do mito sebastianista, que se há-de operar através da recriação do sonho sebastianista em cada homem e que comprova o carácter espiritual do futuro império português.

Também em Teixeira de Pascoaes o sonho é a metáfora da actividade criadora do homem, contraposta à passividade simbolizada pelo sono, de modo que a condição da existência humana seja concebida como o eterno cambaleio entre o sono e o sonho (cf. Coutinho, 1995: 130). No entanto, o sonho e sono são, ao lado de outros pares antinómicos que constroem o sistema filosófico pascoaesiano (tais como existir : ser/viver, realidade : verdade, ausência : presença, aparência : aparição), uns dos conceitos básicos. O sonho é em Teixeira de Pascoaes não só o sinónimo da actividade espiritual humana[14], mas também uma das metáforas que descrevem o modo de ser de Deus na sua ontologia (cf. Coutinho, 1995: 301).

Fernando Pessoa e Teixeira de Pascoaes ocupam a mesma posição quanto à atitude perante a igreja católica, aproximando-se de si também no que diz respeito ao lugar do cristianismo. Na primeira fase da sua vida e obra Teixeira aceitava o cristianismo apenas no sentido da religião tradicional, enraizada na cultura europeia, mas no que toca ao catolicismo, a sua atitude era inequivocamente inimiga, visto que o poeta visionava a igreja católica como um organismo totalmente alheio à cultura portuguesa, imposto por Roma e responsável pela degenerescência nacional. Nesta fase Teixeira postulava a criação duma igreja nacional, incorporada nas estruturas do estado, que fosse ao mesmo tempo a reconstrução da igreja cristã dos primeiros séculos, nomeadamente a fundada pelos visigodos e existente até aos tempos de Afonso Henriques – a fé proferida por esta igreja nova seria obviamente o saudosismo, a religião da saudade e a síntese do cristianismo e paganismo. Numa fase seguinte, mais madura e virada para a reconciliação, Teixeira chegou à con-

[14] Como é também em Pessoa (1993: 47).

clusão de o próprio cristianismo ser esta religião-síntese, igualando-o com o saudosismo.

De mesmo modo, a posição de Pessoa perante o catolicismo é univocamente negativa, apesar da importância atribuída por ele à religião em si, no sentido sociológico (o carácter religioso do império projectado é inquestionável), sendo esta ligada directamente à mitogenia – que é, por seu lado, também baseada num *acentuado sentimento religioso* (Costa, 1971: 16). É certo que a igreja católica é pelo poeta considerada um inimigo cuja extinção na terra portuguesa é uma condição indispensável para um renascimento pátrio, dado que a igreja é um factor de degeneração. O combate do catolicismo e a sua substituição pelo mito nacional do sebastianismo são as circunstâncias necessárias do renascimento da nação. Na opinião de Pessoa, a religião católica, além de responsável pela introdução do elemento estranho às tradições originais portuguesas, é também uma das razões, ao lado da Expansão Marítima, do impedimento do desenvolvimento cultural que se iniciou na época medieval.

Já a atitude pessoana perante o cristianismo é ambígua: o Quinto Império pode ser tanto cristão, como reinado por Anti(Ante)-Cristo, resultando ambas as opções da interpretação tradicional do sebastianismo, enraizado nas *Trovas* de Bandarra ou obras de Padre António Vieira, sendo a ideia do Anicristo também a prova do nietzschianismo pessoano e do seu fascínio pelo ocultismo. O conceito de cristianismo, tanto pelas suas conotações religiosas, como as históricas, serve a Pessoa também de ponto de partida para a ideia do universalismo[15] – como a fundação da verdadeira Igreja Católica (cristã) sob o nome da Nova Jerusalém é também designado o Quinto Império; num dos

[15] E. Frias identifica este universalismo ao catolicismo – *o mais absoluto espírito da universalidade* (1971: 82). Mais ainda, para ele este catolicismo é de modo incompreensível a condição para o ressurgimento nacional: *só a consciência da catolicidade, em plena e viva significação religiosa, pode alcançar, com a re-ligação às tradições nacionais, esse despertar fecundo* (Frias, 1971: 83). Esperamos que o significado desta catolicidade seja sempre o universal, vieiriano – mesmo assim, tendo em conta a opinião unívoca de Pessoa sobre o catolicismo, esta metáfora não parece ser muito feliz.

fragmentos destaca Pessoa o carácter sincrético da tradição do cristianismo[16] que é um factor que tornaria mais plausível o carácter cristão do império visionado.

Na obra de Pascoaes muita importância é atribuída à figura de Cristo, considerada o modelo do homem, o ideal do sacrifício – para Pessoa a personagem do salvador também apresenta algum significado, se bem que mais no sentido de Adepto Superior do que o arquétipo de sofrimento[17], que no mundo de valores dum anti-humanitarista declarado não ocupa uma posição considerável.

Também a convicção da relevância dos mitos nacionais, sobretudo da lenda sebástica, é comum aos pensadores: ambos fizeram do mito sebástico o fundamento das suas ideações, tratando-o emblematicamente, mas aproveitando a sua posição do verdadeiro mito português, que o predestinou para a função da religião nacional. O saudosismo é simbolicamente construído sobre o fundamento do sebastianismo de mesma maneira que a teoria do império espiritual de Pessoa – tanto Pascoaes, como Pessoa utilizam os elementos desta religião lusitana para veicular os conteúdos próprios das suas ideações. O sebastianismo, concebido por Pessoa como um mito e movimento religioso fundador, é também na sua visão a base do saudosismo, o que faz com que este seja por ele positivamente valorizado. Desta maneira, o início dum mundo renovado é projectado como a construção duma nova realidade sobre o fundamento do saudosismo. Pascoaes considera o sebastianismo a poesia pura, o que tendo em conta a sua hierarquia de valores, que situava a poesia no lugar superior, é uma manifestação não só da importância, mas também do carácter simbólico do seu emprego deste mito. Então, tanto para Pascoaes, como para Pessoa, o regresso de D. Sebastião é puramente simbólico e tem o sig-

[16] Ainda que Pessoa outro lugar admita também a possibilidade do aparecimento dum novo sistema religioso, mas só após a realização do Quinto Império, *fora dos nossos "tempos",* 125 A – 34/36 [dact] [Bandarra]: (Pessoa, 1979: 150).

[17] Ainda que não tanto na *Mensagem*, como por exemplo nos poemas de Ricardo Reis, pareça com frequência a ideia do sofrimento, desgraça como o tributo que há-de ser pago pela paz, felicidade, afinal glória: *compra-se a glória com desgraça* (Pessoa, 1993: 14).

nificado da inauguração da missão portuguesa no mundo. Em Pessoa é a promessa do regresso D. Sebastião a figura de esforço individual, indispensável para a obra de renovação espiritual e que há-de ser operada por cada indivíduo separadamente. O conceito da interiorização dos destinos regeneradores, da realização em si, por cada indivíduo, desta transgressão (Pessoa emprega aqui a metáfora de execução em si do regresso de D. Sebastião), é portanto comum a ambos os pensadores. No entanto, o papel tradicional da memória dum grande passado material e da tentativa de recuperação das condições do império colonial é nestas teorizações desempenhado pelo desejo da efectivação do sonho nacional no interior dos membros da comunidade patriótica.

De mesmo modo, os da pátria e da nação em Pascoaes e em Pessoa são análogos: ambos os teorizadores consideram indispensável a interiorização da ideia da pátria, servindo a pátria apenas de um meio, uma das etapas no caminho para o universalismo, visto que é a petrificação da nação, a impossibilidade da realização dos objectivos espirituais o que não deixa estender quer o reino de saudade, quer o império da cultura por todo o mundo, e que faz com que seja indispensável o renascimento da nação. Em ambos os casos os conceitos da pátria e da ideologia da nação não passam de meios imprescindíveis para a transição para um nível superior, o da universalidade.

De proveniência pascoaesiana é finalmente uma das mais importantes características da pessoana versão do mito sebastianista, nomeadamente a transferência das aspirações para o ressurgimento e da própria renascença para a esfera espiritual. Esta ideia, sendo o centro da ideação pessoana, é a sua contribuição mais original e mais característica para a multissecular tradição sebastianista. Aliás, o que diverge estas duas concepções é o dualismo fundamental na cultura europeia, pelo menos desde a época do Romantismo, isto é a distinção entre a natureza e a cultura – já que a teorização de Teixeira concebe o modo de ser português, baseado no mecanismo da saudade, como absolutamente natural e orgânico, nascido da mistura racial, cujo efeito é a nação portuguesa, a ideação pessoana da construção do império cultural, o reinado da inteligência, inscreve-se sem dúvida no pólo do artificial. Mais ainda, podíamos dizer que a teorização

pascoaesiana do reino da saudade tem mais o teor ontológico e epistemológico, concentrando-se nos elementos relacionados com o modo de ser e estar no mundo, ao passo que a ideação pessoana tem como centro a ideia da cultura universal, a comunidade espiritual de pensamento. O que deve ser salientado é o facto de que já Teixeira chegou à conclusão que dada a situação política, social e cultural de Portugal na altura, isto é a de um país atrasado, sem importância política e muito fraco de ponto de vista económico, o objectivo por atingir deve ser de outra índole, isto é, a imaterial (Eduardo Lourenço emprega aqui a metáfora de *uma operação de magia poética* de subtrair a pátria da realidade histórica e colocá-la na ideal, Lourenço, 2004: 100). Foi no entanto Pascoaes que operou esta transição das aspirações dos portugueses da realidade material para o reino do espírito, admitindo que cada nação tem que criar o seu sonho, à realização do qual deve dedicar-se. Até a própria metáfora da Índia Espiritual parece ser o eco de uma metáfora pascoaesiana: *A sombra de Nun'Alvares saiu do túmulo e vagueou nas ruas de Lisboa; sulcaram o Tejo fantasmas de caravelas em demanda da Índia Ideal, essa Índia que fica em pleno mar do nosso sonho* (Pascoaes, 1988: 32). Este fragmento evoca o outro, pessoano, tão conhecido e já mencionado, proveniente do último da série de artigos sobre *A Nova Poesia Portuguesa*:

> e a nossa Raça partirá em busca de uma Índia nova, que não existe no espaço, em naus que são construídas "daquilo de que os sonhos são feitos". E o seu verdadeiro e supremo destino, de que a obra dos navegadores foi o obscuro e carnal ante-arremedo, realizar-se-á divinamente (Pessoa, 1999: 67).

Esta citação introduz também outro elemento que ambos os teorizadores têm em comum, nomeadamente a convicção de que o futuro glorioso de Portugal deve ser enraizado na grandeza passada, isto é na aventura de Descobrimentos. Em Pascoaes, a saudade concebida como a inclinação para a transgressão, foi o motor das Descobertas e no presente há-de levar o povo português à obra do ressurgimento. Nesta visão (que é praticamente igual à pessoana), Portugal já contribuiu para o mundo com os Descobrimentos, mas agora não

só repetirá a sua obra, mas também há-de levar a cabo a obra de índole superior, isto é, imaterial, como que o complemento da obra iniciada nos séculos passados – Portugal já deu à Europa o Novo Mundo no sentido geográfico (e, segundo Pessoa, não só, visto que *a nossa primeira descoberta foi descobrir a ideia da descoberta*, Pessoa, 1979: 223), e agora vai criar uma Nova Civilização. Então, tanto para Pascoaes, como para Pessoa, os Descobrimentos, além da metáfora, são um acontecimento que prefigura e de algum modo assegura a grandeza futura da Pátria, só que na escala universal.

Também no que concerne a outras reinterpretações dos acontecimentos da história de Portugal é possível indicar alguns pontos comuns nas teorias de Teixeira e Pessoa. Por exemplo, a visão pascoaesiana da derrota de Alcácer-Quibir é a imagem da vitória do espírito sobre a matéria, o que entra em correspondência com a visão pessoana da figura de D. Sebastião. Igualmente, a interpretação dum acontecimento tão importante na história de Portugal como a Restauração é em ambos os casos original: Teixeira considera a vitória sobre a Castela a obra de acaso, feliz para os portugueses, porém nunca mais o efeito das acções empreendidas para atingir este objectivo; e Pessoa, além de pensar nesta data como numa das vindas dum falso encoberto, noutro sítio julga ser a própria independência o a encarnação do messias. Mesmo assim, a interpretação deste facto é sempre negativa, tanto em Pascoaes, como em Pessoa (Pessoa afirma esta data ser o início da decadência, como foi evidenciado em cima).

No que diz respeito às ideias ibéricas, que ocupam um lugar bastante importante na ideação pessoana, tanto em poeta d'*A Águia*, como no de *Orpheu*, elas não são unívocas – ambos uma vez consideravam a Castela a nação inimiga, enquanto outra a familiar, desenvolvendo os conceitos da unidade ibérica. Pascoaes chegou a um ponto de considerar a Castela uma nação fraterna só nos textos tardios e através da aproximação mítica de D. Sebastião e de D. Quixote, que foram para ele as expressões míticas destas nações.

Também a admiração moderada, ainda que verdadeira, da figura de Marquês de Pombal é comum a ambos os pensadores: para Teixeira é ele um indivíduo inteligente e dotado, mas demasiadamente,

o que faz com que seja distante do povo e por isso incompreendido. Em Pessoa Pombal é uma figura ambivalente, ora apreciada por motivo da sua obra para Portugal setecentista, ora culpada da desnacionalização, ao lado do segundo responsável, o constitucionalismo francês. Outra convicção que Pessoa e Pascoaes também partilham diz respeito à avaliação do constitucionalismo: ambos acham a transplantação deste sistema político, alheio ao solo português, a causa principal da desnacionalização e da ruína total do génio lusitano.

A ideia de grandes homens (homens de génio, como os chama Pessoa), pelos investigadores pessoanos comentada como derivada da inspiração na leitura de Carlyle, pode também provir de Pascoaes e, indirectamente, por este intermédio, da tradição romântica francesa. Em Teixeira há toda a galeria de grandes homens que reúnem em si as forças vitais da raça, tornando-se assim os representantes maiores da nação – o primeiro deles é, de acordo com a ideia da supremacia da poesia, Camões[18], seguido por Viriato, Afonso Henriques, Nun'Álvares e Vasco da Gama. Para Pessoa, o grande homem é *a concentração individual das forças íntimas da Nação* (Pessoa, 1979: 366), o seu representante e ao mesmo tempo o emissário das forças superiores, tal como por exemplo Sidónio Pais, Presidente-Rei, o falso encoberto. Os grandes homens são, tanto para Pessoa, como para Pascoaes, as fontes do espírito nacional.

Em numerosos fragmentos pessoanos o papel do messias é transferido para a própria língua portuguesa, mas esta atribuição

[18] Sobre as diferenças na visão e valorização da personagem de Camões entre Pascoaes e Pessoa escreve Jacinto do Prado Coelho no artigo *Camões na óptica de Pascoaes* (1983: 97 e seguintes). José Augusto Seabra, no artigo *Camões, Pascoaes, Pessoa – ou o mito poético da Nova Renascença* fala duma tríade fascinante, composta por poetas acima mencionados, quer dizer: Pascoaes e Pessoa centrados em volta do mito camoniano. Segundo Seabra, Pascoaes apresenta o momento culminante da deificação da figura do poeta renascentista, enquanto Pessoa é já o indício da necessidade da metamorfose num novo mito, isto é, supra-Camões, que multiplicado em poetas heteronímicos, *anuncia ao mesmo tempo a pluralização da pátria – quer dizer, da língua que para Pessoa ela acima de tudo é* (Seabra, 1980: 25).

de importância extrema à língua não é reservada só para Pessoa (por exemplo, foi constatado a propósito da *Mensagem* que neste texto o poeta *recondiciona o idioma para um encontro esotérico com a pátria*, Kujawski, 1967: 16). Já em Teixeira de Pascoaes a língua portuguesa cumpre a função da articulação única e insubstituível da alma lusitana. Teixeira trata as línguas como se estas fossem os entes vivos, sendo as palavras imagens espirituais das coisas, criadas por homem. O valor especial na língua, na teoria pascoaesiana, têm as palavras intraduzíveis – são elas que exprimem de maneira mais completa o génio da raça, não tendo as suas correspondências noutras línguas. Daqui vem o protesto muito forte contra as reformas ortográficas que privam as palavras das suas características inerentes e originais. Entre as palavras intraduzíveis exaltadas por Teixeira encontram-se: em primeiro lugar saudade, mas também nevoeiro, remoto, ermo, luar, ausência, sombra, silêncio, medo, lúgubre, fantasma, oculto, espectro ou abismo. Quanto ao significado da língua portuguesa para Pessoa, basta chamar a famosa frase de Bernardo Soares: *minha pátria é a língua portuguesa* (Pessoa, 2007: 247). Para Pessoa o português é a língua mais rica e complexa das românicas, na qual é possível exprimir coisas inefáveis noutras línguas. O português é na grande parte da teoria pessoana predestinado para a função da língua imperial, a primeira língua da cultura verdadeiramente universal – a importância da língua na teorização pessoana não pode ser subestimada visto que o planeado império é de índole cultural, sendo a literatura o seu valor supremo. Se bem que em alguns fragmentos apareçam as divagações sobre o eventual carácter bilingue, luso-inglês, do planeado império, é sempre o português que é visionado como a língua da cultura (ao passo que o inglês é considerado a língua da comunicação, ou da ciência). Podemos então julgar que também a convicção da singularidade da língua é uma das ideias que Pessoa herdou de Pascoaes.

O que também vale a pena reparar, é o facto de Pascoaes raramente empregar a designação tradicional de Quinto Império, servindo-se mais do equivalente de reino de saudade. Todavia, a visão do futuro concebida por ele mais do que a pessoana se parece com o Quinto

Império da tradição sebástica, visto que aquele é em alguns escritos admitido como transitório ou até incerto quanto à autoria portuguesa da obra.

O que pode estranhar, nem em Pascoaes, nem em Pessoa, não deparamos com as plenas visões utópicas da realidade após a transformação. Há alguns indícios destas visualizações, por vezes bastante pormenorizados – como no caso de escritos pessoanos acerca da união ibérica, mas este conjunto de textos é só vagamente ligado à ideação do Quinto Império e não pode servir de exemplo. Em Pascoaes, dada a sua inclinação passadista e o seu sistema filosófico de que o *arché* é a saudade que empresta o seu mecanismo dialéctico à ontologia e epistemologia deste filósofo, é mais fácil imaginar esta visão, o que em Pessoa parece assaz complicado: só é certo que o novo império será de índole diferente do que os anteriores, ou seja imaterial, e que o seu conteúdo será a cultura universal.

Como vimos, os pontos de contacto entre os dois mais importantes visionários dum Portugal renascido nas primeiras décadas do século XX não só não faltam, mas assinalam-se nos conceitos-chaves de ambas as teorizações (o sonho, o papel do sebastianismo, a ideia da interiorização e espiritualização, as metáforas e reinterpretações históricas, a função da língua portuguesa, as divagações acerca do caracter nacional, o lugar dos homens de génio). Com certeza é Fernando Pessoa que deve muito mais do que ele próprio admitia ao chefe espiritual e ideológico da Renascença Portuguesa, mas o que foi o âmbito deste artigo não foi a evidenciação das simples influências, mas antes das transformações que os elementos tirados da filosofia saudosista sofreram na teorização pessoana, e que fizeram com que passassem a fazer parte de uma das mais originais reinterpretações do sebastianismo e projectos identitários portugueses.

Bibliografia

ALMEIDA, Onésimo Teotónio, (1987), *"Mensagem" – uma tentativa de reinterpretação*, Angra do Heroísmo, Direcção Regional dos Assuntos Culturais da Secretaria Regional da Educação e Cultura.

ANTUNES, Alfredo, (1983), *Saudade e Profetismo em Fernando Pessoa. Elementos para uma antropologia filosófica*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia.

COELHO, Jacinto do Prado, (1983), *Camões e Pessoa, poetas da utopia*, Lisboa, Mem Martins: Europa-América.

COELHO, Jacinto do Prado, (1996), „Fernando Pessoa e Teixeira de Pascoaes", em: idem, *A letra e o leitor*, Porto, Lello & Irmão, pp. 174-198.

COUTINHO, Jorge, (1995), *O pensamento de Teixeira de Pascoaes. Estudo hermenêutico e crítico*, Braga, Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa.

CRESPO, Angel, (1991), *A vida plural de Fernando Pessoa*, Venda Nova, Bertrand.

CRESPO, Angel, (1984), *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Lisboa, Teorema.

FRIAS, Eduardo, (1971), *O Nacionalismo Místico de Fernando Pessoa*, Braga, Editora Pax.

LOURENÇO, Eduardo, (2001), *Portugal como destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva.

LOURENÇO, Eduardo, (2004), *O Labirinto da Saudade. Psicanálise mítica do destino português*, Lisboa, Gradiva.

MENDES, Luisa Maria Bernardino de Medeiros de Brito, (2004), *O Quinto Império de Fernando Pessoa ou a criação literária em língua portuguesa*, Tese de doutoramento não publicada, Lisboa.

MOISÉS, Carlos Felipe, (1979), "Fernando Pessoa – sonho e realidade", *Persona*, Porto, nº 3, pp. 61-68.

PASCOAES, Teixeira de, (1998), *Arte de Ser Português*, Lisboa, Assírio & Alvim.

PASCOAES, Teixeira de, (1988), *A Saudade e o Saudosismo. Dispersos e opúsculos*, Lisboa, Assírio & Alvim.

PESSOA, Fernando, (1999), *Crítica. Ensaios, artigos e entrevistas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

PESSOA, Fernando, (1979), *Da República (1910-1935)*, recolha de textos M. I. Rocheta, M. P. Morão, introdução e organização J. Serrão, Lisboa, Ática.

PESSOA, Fernando, (2007), *Livro do desassossego*. *Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*, ed. de Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.

PESSOA, Fernando, (1993), *Mensagem. Poemas esotéricos*, edição crítica, red. J. A. Seabra, Madrid, Coleção Archivos Fundação Eng. A. Almeida.

PESSOA, Fernando, (1979), *Sobre Portugal. Introdução ao problema nacional*, introdução e organização J. Serrão, Lisboa, Ática.

PIRES, António Machado, (1982), *D. Sebastião e o Encoberto*, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian.

RAMALHO, Maria Irene, (2006), "Modernismo e imperialismo. A *Mensagem* de Fernando Pessoa", em: Maria Irene Ramalho, José Carlos Seabra Pereira, António Apolinário Lourenço, *"Mensagem" de Fernando Pessoa, 70 anos depois*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, pp. 7-37.

SEABRA, José Augusto, (1980), "Camões, Pascoaes, Pessoa – ou o mito poético da *Nova Renascença*"*, Nova Renascença*, Porto, nº 1, pp. 23-31.

SEABRA, José Augusto, (1985), *O heterotexto pessoano*, Lisboa, Dinalivro.

SERRÃO, Joel, (1978), „Nas origens do projecto cultural de Pessoa", em: Centro de Estudos Pessoanos (org.), *Actas do 1º Congresso Internacional de Estudos Pessoanos,* Porto, Fundação Eng. António de Almeida, pp. 327-340.

SERRÃO, Joel, (1981), *Fernando Pessoa, Cidadão do Imaginário*, Lisboa, Livros Horizonte.

SILVA, Luís de Oliveira, (1988), „Ética e política no pensamento exotérico do Anti-Camões", em: Isabel Tamen (ed.), *Um século de Pessoa. Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 177-181.

Anna Wolny
Uniwersytet Jagielloński

Passando pelas portas entreabertas – Jorge Barbosa: *Carta para Manuel Bandeira*

Talvez me conhecerá
se ouvir a mensagem da minha simpatia
nesta telegrafia silenciosa
do meu coração alvoroçado.
Jorge Barbosa: *Carta para o Brasil*

Resumo:
O artigo apresenta uma análise e uma interpretação do poema de Jorge Barbosa intitulado "Carta para Manuel Bandeira" à luz da teoria pós-colonial. Após uma breve introdução explicando as proximidades entre os dois autores e os seus espaços, são levantadas as questões da ordem intertextual, visando a expor os motivos que levaram o autor caboverdiano a escrever uma carta poética ao autor brasileiro.
Palavras-chave: Barbosa, Bandeira, poesia, Cabo Verde, pós-colonialismo.

Abstract:
Passing through half-open doors – Jorge Barbosa: *Carta para Manuel Bandeira*
The paper presents an analisis and interpretation of a poem "Carta para Manuel Bandeira" written by Jorge Barbosa, in the light of the post-colonial

theory. After a short introduction explaining the proximity between those two authors and their spaces, some questions about the intertextuality are raised in order to show reasons which led the Cape Verdean author to write a poetic letter to the Brasilian author.
Keywords: Barbosa, Bandeira, poetry, Cape Verde, post-colonialism.

O objetivo do seguinte artigo é apresentar uma possível interpretação de um poema de Jorge Barbosa (1902-1971), autor caboverdiano, em que se faz uma referência ao escritor brasileiro Manuel Bandeira (1886-1968). Sendo uma tarefa que passa principalmente pela identificação dos elementos que esses dois poetas, aparentemente distantes, partilham, a análise precisa ser precedida por uma breve introdução ao panorama das relações literárias entre Cabo Verde e o Brasil.

Tanto a literatura caboverdiana como a brasileira pertencem ambas ao que se pode chamar a literatura da língua portuguesa. As duas, pela sua formação e as condições de surgimento, podem ser lidas do ponto de vista pós-colonial. É importante sublinhar que o pós-colonialismo nunca teve a intenção de sugerir que a colonização é um processo concluído – pelo contrário, insiste em explicar a persistência dos seus efeitos, representações dificilmente reconfiguráveis e influências globais. Como afirma Stuart Hall (Hall, 2003: 56), "Problemas de dependência, subdesenvolvimento e marginalização, típicos do 'alto' período colonial, persistem no pós-colonial". O termo pós-colonial também não é mais utilizado no sentido de um marco histórico, "mas antes um conceito analítico que reenvia às literaturas que nasceram num contexto marcado pela colonização europeia" (Leite, 2003: 11).

E mais, a crítica pós-colonial vai muito além de focalizar apenas os textos com o intuito explicitamente oposicionista, característicos para a primeira etapa da criação literária dos países anteriormente subjugados a uma dominação colonial. Segundo Salvato Trigo, a literatura pós-colonial começa a ser produzida apenas a partir do segundo momento, em que se ouvem as primeiras vozes dos escritores nativos. "A busca da identidade nacional é, sem dúvida, uma marca distinti-

va entre a literatura puramente colonial e a literatura dita nacional" (Trigo, 1986: 134). Citando ainda as palavras de Boaventura Sousa Santos trata-se de "um conjunto de práticas (predominantemente performativas) e de discursos que desconstroem a narrativa colonial, escrita pelo colonizador, e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado" (Santos, 2001: 30).

No caso das literaturas africanas de expressão portuguesa, é importante o fato de pertencerem (junto com a literatura brasileira e portuguesa) a um mesmo sistema linguístico, mas a diferentes sistemas culturais. Isso facilita as trocas que se tornam um fenômeno constante a partir do modernismo.

Como afirma, entre outros autores, Manuel Ferreira (Ferreira, 1989: 185), a literatura brasileira teve contribuição tanto no nascimento e no desenvolvimento do neo-realismo em Portugal como noutras ex-colônias portuguesas africanas, como Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Cabo Verde. O modernismo, sendo "o movimento que conduz à emancipação literária do Brasil e das colónias de África faz uma dupla travessia atlântica" (Trigo, 1986: 28). Anteriormente, qualquer tipo de ideologia ou estética ia da Europa para o Brasil e dali para a África (sendo Cabo Verde um caso especial, com casos de influências europeias diretas). Citando Trigo (Trigo, 1986: 19).

A África estava muito mais receptiva à corrente brasileira, por um lado, pelas fortes relações de intercâmbio comercial e demográfico (…). Por outro lado, essa receptividade explicava-se pela proximidade cultural (…) e aumentava em função da voz do sangue escravo que corria nas veias de africanos e de brasileiros.

Concordamos com Manuel Ferreira quando afirma que "A intertextualidade é omnipresente. Não há enunciado que não seja o produto da intercepção textual" (Ferreira, 1989, p. 185). Indubitavelmente, a literatura caboverdiana tem muitos pontos em comum com a literatura brasileira modernista. A questão de influências e configurações de poder sempre vão suscitar muitas dúvidas e protestos. O que não se pode negar, é a existência do discurso brasileiro no discurso africano, com o maior destaque no caboverdiano. O diálogo entre os escritores caboverdianos e brasileiros é um caso interessante da intertextualidade

em que os agentes criam uma nova relação a partir de relações impostas que, progressivamente, perdem a sua supremacia. As vozes silenciadas entram em contato frutífero, que abre uma nova etapa na criação literária, pois a especificidade da qualquer literatura é a diferença que ela possui em relação ao Outro, isto é, a maneira de ela se relacionar com as demais literaturas em contato.

Como explicar essa força de convicção da literatura brasileira? A recorrência ao modelo estrangeiro é um fenômeno comum na literatura. A hegemonia colonial exercida durante séculos por Portugal sobre os povos africanos desencorajou a busca de padrões e exemplos na literatura lusitana. "O Brasil e a sua cultura, como exemplo e modelo, ajudando a nobilitar a sua prática literária ajudá-los-á a sair da inferiorização a que a cultura oficial portuguesa, num contexto colonial, os condena" (Portugal, 1997: 95). Ao mesmo tempo, o sentimento de fraternidade, tanto linguística, como histórica e social, com o Brasil, também o produto de expansão colonial portuguesa, fez com que os intelectuais africanos se voltassem na direção da costa brasileira.

Dentre várias obras e autores, aqueles que mais se destacam nesse diálogo atlântico, são os autores caboverdianos. "De fato, dos países africanos que estiveram colonialmente subjugados a Portugal, Cabo Verde é, étnica e culturalmente, o que mais se assemelha ao Brasil" (Paula, 2005: 26). A força catalizadora presente na nova poesia modernista chegou ao arquipélago relativamente cedo graças a José Osório de Oliveira, amigo de Ribeiro Couto e autor de uma antologia de *Literatura Brasileira* (1926), um dos colaboradores da revista literária *Claridade*.

Vários foram os artistas que conseguiram suscitar a admiração e a inspiração através do Atlântico. Entre eles, Manuel Bandeira, aquele que muitos estudiosos mostram como a figura modernista brasileira mais presente na África. Com certeza, Bandeira entrou no imaginário de Barbosa, tanto no nível do projeto artístico, como no nível de referências explícitas. Acabou deixando um rastro de algo que ao mesmo tempo preenche e ultrapassa os dois poetas, uma impalpável herança em comum.

E podemos comprovar essa observação em muitos dos poemas de Barbosa, como nomeadamente em "Carta para Manuel Bandeira"

(publicado em 1956 no livro *Caderno de um ilhéu*), que já pelo título insiste num relacionamento especial, chegando a ser íntimo, entre os dois escritores. Não é por acaso que se trata de uma carta, um meio oscilando na fronteira entre o texto literário e não-literário. Já esse detalhe permite-nos reconhecer a estilística modernista brasileira, que privilegiava o uso de discursos anteriormente situados fora do campo poético. E um dos poetas que frequentemente utilizaram essa técnica foi Manuel Bandeira, o seu destinatário.

A carta possibilita a comunicação, a troca de informações, entre duas entidades que não se podem comunicar diretamente. Segundo as convenções mais comuns, o autor da carta dirige-se a uma pessoa, compartilhando com ela os seus sentimentos e estabelecendo uma conexão que caracteriza um diálogo. A carta transita entre dois tempos e dois espaços – o do sujeito e o do destinatário, refletindo a relação entre o escritor e o leitor, que nunca se encontram mas que entrecruzam os seus tempos e os seus espaços. Como afirma Lopes: "Todos os textos literários se constituem como cartas para nada (o que não significa que sejam para o vazio). Por isso, não têm destinadores nem destinatários" (Lopes, 1999: 150).

Tendo isso em conta, o primeiro desafio na análise do poema de Jorge Barbosa é tentar identificar o sujeito lírico e o seu destinatário. Vejamos o texto:

Carta para Manuel Bandeira
Nunca li nenhum dos teus livros.
Já li apenas
a Estrela da Manhã e alguns outros poemas teus.
Nem te conheço
porque a distância é imensa
e os planos das minhas viagens nunca passaram
de sonhos e de versos.
Nem te conheço
mas já vi o teu retrato numa revista ilustrada.
E a impressão do teu olhar vagamente triste
fez-me pensar nessa tristeza
do tempo em que eras moço num sanatório da Suiça.

Aqui onde estou, no outro lado do mesmo mar,
tu me preocupas, Manuel Bandeira,
meu irmão atlântico.
Eu faria por ti qualquer cousa impossível.
Era capaz de procurar a Estrela da Manhã
por todos os cabarés
por todos os prostíbulos.
E eu ta levaria
pura ou degradada até à última baixeza.
Bateria de manso
à porta dos apartamentos do poeta solitário
ali na Avenida Beira Mar do Rio de Janeiro.
Terias qualquer pressentimento
porque se fosses pôr a vitrola a funcionar
riscarias o disco,
se estivesses a escrever na máquina portátil
deixarias o poema no meio.
E virias abrir-me a porta.
Então
sem qualquer palavra
passar-te-ia a Estrela da Manhã.
Depois voltaria tranquilamente para a minha ilha
no outro lado do Atlântico.
E traria saudades do teu sorriso sem ressentimentos
sem orgulho
que eu descobriria naquele instante
através da porta entreaberta. (Barbosa, 2002: 131-132)

Tanto o sujeito poético como o destinatário são revelados logo no primeiro verso: "Nunca li nenhum dos teus livros". A segunda pessoa do singular exprimida pelo pronome pessoal "tu", pelos repetidos pronomes possessivos "teu, teus" e pelos verbos "eras", "preocupas", "terias", etc. possui uma clara referência ao poeta mencionado no título. O poema é perpassado pela sua presença: nos livros, nas imagens (de um "retrato numa revista ilustrada"), nas alusões à biografia do poeta brasileiro ("o tempo em que eras moço num sanatório da Suíça"). Inclusive, o poema cita o penúltimo verso de um poema

de Bandeira: "pura ou degradada até à última baixeza". Assim, o poema chega a ser uma homenagem ao poeta, diríamos – uma carta de um admirador apaixonado pela obra. Um admirador que, por sua vez, pode ser identificado como o próprio autor do poema – Jorge Barbosa. Além de poeta, Barbosa revela-se um leitor. Os argumentos que nos levam a crer nessa hipótese é uma alusão ao relacionamento entre o sujeito e o destinatário: "meu irmão atlântico" e o posicionamento geográfico confessado: "a minha ilha no outro lado do Atlântico". O terceiro baseia-se no tom do poema: desde o início marcado pela intimidade, pela proximidade espiritual, pelas saudades. Inspiração fácil de ser entendida ao conhecer a proximidade dos escritores modernistas brasileiros e caboverdianos.

Porém, não se pode esquecer que tanto o sujeito lírico como o destinatário do poema são criações artísticas, neste caso – ficionalizações de duas figuras empíricas da história literária. Num movimento de migração para o texto literário, o poeta apropria-se dessas figuras utilizando algumas características da experiência empírica. Assim, o leitor é levado a identificar Manuel Bandeira do poema com a personagem empírica; mas o fato de os dois se sobreporem até serem fundidos numa entidade é apenas um jogo poético de Jorge Barbosa. Jorge Barbosa por sua vez toma emprestados alguns elementos da sua experiência empírica para entrar no mundo criado por ele no poema. Apenas no nível ficcionalizado o sujeito lírico é capaz de sentir a empatia com o seu destinatário até ao ponto de conhecer "essa tristeza" que foi vivenciada por Bandeira.

O sujeito lírico não só se mostra conhecedor da poesia de Bandeira (apesar da primeira afirmação quase desafiadora – "Nunca li nenhum dos teus livros"), como também se oferece para realizar uma tarefa por ele proposta: procurar a "Estrela da Manhã". Para entender a importância dessa proposta, é necessário recorrer ao poema de Bandeira intitulado "Estrela da Manhã":

> Eu quero a estrela da manhã
> Onde está a estrela da manhã?
> Meus amigos meus inimigos
> Procurem a estrela da manhã

Ela desapareceu ia nua
Desapareceu com quem?
Procurem por toda parte
Digam que sou um homem sem orgulho
Um homem que aceita tudo
Que me importa?
Eu quero a estrela da manhã
Três dias e três noites
Fui assassino e suicida
Ladrão, pulha, falsário
Virgem mal-sexuada
Atribuladora dos aflitos
Girafa de duas cabeças
Pecai por todos pecai com todos
Pecai com os malandros
Pecai com os sargentos
Pecai com os fuzileiros navais
Pecai de todas as maneiras
Com os gregos e com os troianos
Com o padre e com o sacristão
Com o leproso de Pouso Alto
Depois comigo

Te esperarei com mafuás novenas cavalhadas comerei terra e direi coisas de uma ternura tão simples

Que tu desfalecerás
Procurem por toda parte
Pura ou degradada até à última baixeza
Eu quero a estrela da manhã. (Bandeira, 1955: 225)

No poema de Manuel Bandeira lemos um desesperado pedido que, aparentemente, não é atendido. O sujeito afirma ser dependente de um objecto, talvez pessoa, que perdeu e que apresenta para ele um grande valor, independentemente do seu destino posterior ("Pecai por todos pecai com todos"). A perda é degradante e humilhante: fá-lo rebaixar-se e leva à perda da dignidade, da sua condição anterior ("Que me importa?"). Chega a pedir ajuda aos seus inimigos, torna-se

obcecado a ponto de reduzir o seu raciocínio a um refrão quase infantil: "eu quero". Faz promessas impossíveis de cumprir na ausência da "estrela": "direi coisas de uma ternura tão simples que tu desfalecerás". Promete falar "com ternura", anunciando que não vai sentir nem raiva nem ressentimento no caso de uma provável volta. Jorge Barbosa resgata essa última declaração escrevendo no seu poema sobre "o sorriso sem ressentimentos/ sem orgulho" que espera encontrar no rosto do poeta num momento da epifania[1] partilhada pelos dois ao se encontrarem.

Ferreira resume: "Da parte de Manuel Bandeira o tom apelativo, notoriamente ansioso; da parte de Jorge Barbosa a imediata, fraterna resposta" (Ferreira, 1989: 163). Uma resposta, com a qual, com certeza, Barbosa se coloca no círculo de amigos a quem o sujeito lírico pede ajuda. Essa amizade de dois desconhecidos pode ter como uma motivação possível o fato de os dois serem poetas (essa linha de interpretação será desenvolvida adiante). O que é que mais pode levar a essa ajuda voluntária e altruísta? Tanto no poema, como na realidade, os dois poetas nunca chegaram a se conhecer pessoalmente. O sujeito lírico do poema de Barbosa confessa uma ignorância até da obra poética de Bandeira: "Nunca li nenhum dos teus livros/ Já li apenas/ A Estrela da Manhã e alguns outros poemas teus." Não faz parte daquele outro mundo distante, do "outro lado do mesmo mar", atravessado apenas pelas notícias de revistas ilustradas e escassos livros de poesia. O vínculo que sente com o poeta brasileiro dá-se apenas por meios indiretos, que são todos em certo grau criações ou re-criações – fotografias, revistas, poemas etc.. Mas mesmo assim, sente-se convocado, exprime uma sensação de estar sendo chamado por um autor com o qual descobre laços de genuína fraternidade. Serão esses laços ou talvez o fato de estarem os dois vivendo com o mesmo objetivo? Mostra-se emotivo, mergulha no passado do seu

[1] Epifania – termo usado na filosofia e na literatura, com o significado de um brusco momento de realização ou compreensão de algum significado ou da essência do objeto. Pode também anunciar uma manifestação ou aparição divina. Na literatura definido e frequentemente usado por James Joyce (Richards, s.d.).

"irmão" e até entende a tristeza dele jovem, num ato de empatia total. Torna-se preocupado e declara que "faria por (ele) qualquer cousa impossível".

Empenha-se num desafio aparentemente impossível de ser realizado, exprimindo assim um alto grau de confiança e lealdade. Primeiro, porque, diz o poeta, "os planos das minhas viagens nunca passaram/ de sonhos e versos" e segundo, porque ninguém pode encontrar a "estrela da manhã" perdida. Segundo Ferreira, procurar pela "estrela da manhã" pode significar no poema de Manuel Bandeira, ir em busca da "anunciadora do nascimento perpétuo do dia, simbolizando o início da vida" (Ferreira, 1989: 163), quer dizer – procurar o que tem a natureza repetitiva, instável e fugaz e que sempre vai desaparecer para poder se manifestar de novo. Como por exemplo a poesia, que reproduz os ciclos da natureza, numa evolução constante repleta de reaparições dos mesmos motivos e sensações que não se tornam monótonas e idênticas graças a cada retomada poética em que ganham uma nova existência. Os dois poetas procuram "a estrela" perdida – uma poesia viva, uma poesia possível de exprimir mais do que dela se esperava. Uma poesia que podia se erguer do chão do cotidiano, anunciando a legitimidade de uma nova consciência do povo. No momento de ela aparecer, será possível falar de novo com "ternura". A poesia que envolve tudo, desde a pureza até a maior baixeza, é o que estão procurando nas suas terras os dois poetas. Não é por acaso que Jorge Barbosa se interessou pela criação de Manuel Bandeira. Não é apenas a língua que os une, mas mais ainda o esforço de encontrar a fonte da alma dos seus povos, pela qual ela podia exprimir-se livremente.

O sujeito lírico de Barbosa imagina ter atingido o seu objectivo- encontrar a estrela perdida e devolvê-la ao proprietário. Andou "por todos os cabarés/ por todos os prostíbulos", pelos lugares que ninguém escolheria para encontrar algo valioso. Escolheu uma postura dificilmente esperada de um criador, de um poeta com vocação para elogiar os valores supremos. Escolheu a postura de um "poeta menor", que Bandeira prezava na sua poesia como a única que permite um verdadeiro contato com a arte. A figura do poeta na obra de Ban-

deira pode ser comparada a um mineiro que desentranha a poesia do chão do cotidiano. E não apenas do cotidiano banal e comum, como também daqueles seus aspectos que normalmente estão vergonhosamente cobertos – as casas de prostituição, as prisões, os hospitais para os irremediavelmente doentes. O sucesso está numa observação atenta do mundo que não se pode julgar segundo antigos critérios estéticos. Também porque foram esses mesmos critérios que oprimiam, ou pelo menos silenciavam, a voz da poesia autêntica por tanto tempo.

O sujeito lírico, ele também, aceita rebaixar-se para poder encontrar o que procura e essa postura humilde garante o seu êxito. E assim torna-se um poeta, capaz de descobrir o lirismo escondido ou até perdido. Voltando à proposta modernista, o poeta procura as fontes da inspiração literária da nova arte "por todas partes", também aquelas que antes eram consideradas indignas e rejeitadas da memória, ignoradas no processo de criação artística. Barbosa concorda com a necessidade de se manter atento a todas as manifestações da vida, a todas as formas que ela toma e por isso se julga capaz de empreender a tarefa proposta por Bandeira. Pois o poema desse último é também um manifesto em que o sujeito lírico convoca todos a procurarem pela poesia. Não são apenas os poucos predestinados que possuem acesso a uma sensibilidade poética e à capacidade de se juntarem às vozes da nova poesia.

Finalmente, sendo o principal obstáculo ultrapassado, o encontro que era impossível acontece. Ou melhor – aconteceria, se fosse possível apenas graças à imaginação poética. O poeta caboverdiano dá a entender desse modo que compreendeu o apelo do poeta brasileiro e que concorda com ele. O uso do condicional presente a partir do verso "Bateria de manso" aponta a imaginação da viagem atlântica desejada, porém impossível. O sujeito lírico transfere-se imaginativamente à realidade em que vive o seu destinatário, viaja do lugar em que esteve, do "aqui" ao sonhado "ali", de um espaço seu ao espaço que quer partilhar com o segundo poeta. A sua vinda oscila entre um sonho e uma aparição fantástica – perturba a ordem natural das coisas, deixa o disco riscado e o poema inacabado. Outra vez, o sujeito lírico tem acesso aos sentimentos e emoções do seu destinatário.

Tudo isso são sinais da emoção que o sujeito lírico espera encontrar como resposta para a sua chegada. E não deseja nenhuma outra forma de gratidão nem reconhecimento – "sem qualquer palavra/ passar-te--ia a Estrela da Manhã". A porta, o símbolo de uma distância impossível de diminuir, de um isolamento que só se pode vencer nas viagens de sonhos e versos, torna-se "entreaberta", e é nessa fresta estreita que se dá a epifania.

Uma epifania que, além de "saudades" não traz nada, não possibilita nenhum contato futuro mais aprofundado mas aponta um caminho para atingir a transcendência. Os poetas transcendem pela sua obra, vivendo, graças à poesia, uma "viagem em versos". Citando Elsa Rodrigues dos Santos: "a viagem para o agente poético não passa de um estado onírico. O poeta permanece no espaço, viajante imóvel" (Santos, 1989: 81). Mas a sua carta chegou.

Bibliografia

BANDEIRA, Manuel, (1955), *Poesias*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.

BARBOSA, Jorge, (2002), *Obra Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

FERREIRA, Manuel, (1989), *O discurso no percurso africano I. Con tribuição para uma estética africana*, Lisboa, Plátano Editora, D. L.

HALL, Stuart, (2003), *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*, Belo Horizonte, Editora UFMG.

LEITE, Ana Mafalda, (2003), *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri.

LOPES, Silvina Rodrigues, (1999), "A experiência do desaparecimento", em: Silviana Rodrigues Lopes, *Correspondências 1*, Lisboa, Edições Colibri.

PAULA, Júlio César Machado de, (2005), *Manuel Bandeira e Claridade: confluências literárias entre o Modernismo brasileiro e o cabo--verdiano*, Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PORTUGAL, Francisco Salinas, (1997), "O Brasil na construcção do imaginário (literário) caboverdiano", em: Francisco Salinas Portugal, *O texto*

nas margens – ensaios de literatura em língua portuguesa, Santiago de Compostela, Laiovento.

RICHARDS, Bernard, (s.d.), "Joyce's epiphany", em: http://www.mrbauld.com/epiphany.html (30.01.2011).

SANTOS, Elsa Rodrigues dos, (1989), *As máscaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundividência cabo-verdiana*, Lisboa, Caminho Lisboa.

SANTOS, de Sousa Boaventura, (2001), "Entre Prospero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade", em: Maria Irene Ramalho, António Sousa Ribeiro, *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*, Porto, Edições Afrontamento, pp. 23-46.

TRIGO, Salvato, (1986), *Ensaios de literatura comparada: afro-luso-brasileira*, Lisboa, Veja.

VARIA

Marcos Nunes de Vilhena
Instituto Superior de Ciências do Trabalho
e da Empresa de Lisboa

Portugalczyk Osculati – fazer um português ou *fazer de português* na Polónia?

Resumo:
A inusitada representação de um português na rábula «*Portugalczyk Osculati*» (1959), do programa de entretenimento da televisão pública polaca, *Kabaret Starszych Panów*, sugere aqui a demanda e análise das suas origens e motivações. Mais do que a distância geográfica ou cultural entre Portugal e a Polónia, são a recursividade de alguns elementos dessa representação e a sua uniformidade face a outras representações dos portugueses conhecidas que mais surpreendem, opondo à possibilidade do acidente poético a omnisciência e genialidade criativas do autor, Jeremi Przybora, e, assim, uma nova dimensão interpretativa em que nem tudo é o que parece.
Palavras-chave: Portugal, Polónia, Representação, Imagem, Equívoco.

Abstract:
***Portugalczyk Osculati* – to make-up a Portuguese or going as one in Poland?**
The unusual representation of a Portuguese man made in the sketch «*Portugalczyk Osculati*» (1959) of the polish television entertainment program *Kabaret Starszych Panów* suggested the pursuit and analysis of its origins

and motivations. Beyond the geographical and cultural distance between Portugal and Poland, it is the recurrence and uniformity to other known representations of the Portuguese people that astounds. Opposing the omniscience and creative genius of the author, Jeremi Przybora, to the simple possibility of a poetical accident, one might find new interpretative dimensions in which not all is what it seems.
Keywords: Portugal, Poland, Representation, Image, Misunderstanding.

> Para ler ao som de «P'rás sogras que encontrei na vida», de Herman José, em homenagem aos grandes comediantes Jeremi Przybora, Jerzy Wasowski e Raul Solnado.
>
> De amor e de poesia e de ter pátria aqui se trata: que a ralé não passe este limiar sagrado e não se atreva a encher de espaço livre onde se morre em dignidade humana a dor de haver nascido em Portugal sem mais remédio que trazê-lo n'alma.
>
> Jorge de Sena, *Aviso de Porta de Livraria*

No jardim detrás da Rua Książęca,
a minha alma pueril foi turvada
E então foi-me levando decidido pela Frascati,
Onde, quando na rádio tocava um valsete, o português
Aproveitou-se até ao fim: Vincente Osculati.
E mal o sol nascente dourou as flores,
Ele disse-me duramente: sem pagamento

Tão impiedoso me feriu com esta frase
Que o coração me ficou preso na garganta.
Pela janela ventava nas árvores da Frascati:
Osculati, Osculati.
Quando me levantei e calada saí,
Não me pagou e nem veio atrás de mim

W tym ogrodzie za Książęcą zmącił
dusze mą dziewczęcą
Potem ciało zawiódł śmiało na Frascati
Tam gdy z radia płynął walczyk wykorzystał Portugalczyk
Ino ze szczętem: Vincente Osculati
A kiedy wschód zaczął ciut złocić
kwiaty
Powiedział mnie twardo że: ne zaplati

Tak bezlitośnie mnie zdaniem tym
zranił
Że nagle serce uwięzło mi w krtani
Za oknem wiew powiał z drzew na
Frascati
Osculati, Osculati
A kiedy wstałam i wyszłam bez słowa
Nie wybiegł za mną nie dofinansował

E não mais seremos vistos no SPATiF
Osculati, Osculati
Português, impiedoso como uma faca,
Podaste raparigas como rosas no país do pinho.
Só um cicio de palavras se levantou contigo
Como folhas, não se paga, não se paga.

I nigdy nie ujrzy mnie z nim juz SPATiF
Osculati, Osculati
Portugalczyku jak nóż bezlitosny
Naciąłeś dziewcząt jak róż w kraju sosny
Że tylko szept z tobą szedł słów
Jak liści nie uiści, nie uiści

O polaco não faria conta a trocados
E ainda que tivesse pouco emprestaria.
Para a família, uns presentinhos mais baratos
E sempre alguma coisa aforraria.
Acolhia, abraçava e não burlava,
E mal o sol nascente dourasse as flores,
Um polaco não largaria: sem pagamento.

Polak z groszem się nie liczy
Jakby nie miał by pożyczył
Dla rodzinki upominki tańsze zabrał
By odłożył to i owo na książeczkę docelową
Najpierw podjął, potem objął a nie nabrał
A kiedy wschód zaczął ciut złocić kwiaty
Polak by nie palnął że: ne zaplati

Oh, o português feriu-me tanto com uma frase
Que súbito o coração me ficou preso na garganta.
Pela janela ventava nas árvores da Frascati:
Osculati, Osculati.
Quando me levantei e calada saí,
Não me pagou e nem veio atrás de mim
E não mais seremos vistos no SPATiF,
Osculati, Osculati
Português, impiedoso como uma faca
Podaste raparigas como rosas no país do pinho.
Só um cicio de palavras se levantou contigo,
Como folhas, não se paga, não se paga.

Och Portugalczyk tym zdaniem mnie zranił
Że nagle serce uwięzło mi w krtani
Za oknem wiew powiał z drzew na Frascati
Osculati, Osculati
A kiedy wstałam i wyszłam bez słowa
Nie wybiegł za mną nie dofinansował
I nigdy nie ujrzy z nim mnie już SPATiF
Osculati, Osculati
Portugalczyku jak nóż bezlitosny
Naciąłeś dziewcząt jak róż w kraju sosny
Że tylko szept z tobą szedł słów
Jak liści nie uiści, nie uiści

(*Portugalczyk Osculati*, Przybora, 2009: 29-32.)

Não foi, juro, achacado com a ideia de ver um conterrâneo representado de forma tão perniciosa no país em fixei residência que comecei a escrever este trabalho – uma imensa curiosidade pela literatura de viagens e picaresca e a omnipresença da guerra colonial no meio familiar desencantaram-me há muito dessa visão simpática do português, amiúde servida no prato da miscigenação e do colonialismo, em que quase sempre se tem revisto a historiografia nacional, democrática ou ditatorialmente vertida. A razão foi outra e bem mais prosaica: a representação da sovinice lusa interessa-me há muito, quer pela recursividade e relativa uniformidade do tema em referências nacionais e estrangeiras, quer ainda, neste caso concreto, por ser lícito pensar que o distanciamento geográfico e político entre Portugal e a Polónia, que não manterão quaisquer relações diplomáticas entre 1939 e 1974 (Zielińska, Mucznik, 1992: 15-16), são factores caros à ideia de que nos encontramos face a uma situação inusitada, posto que são escassas as referências mútuas e, assim, as representações, ao longo de uma boa parte do século XX. Sobejam, contudo, e pela pena de não poucos viajantes mais ou menos ilustres e documentados, no historial de contactos mantidos, intermitentemente, desde que eram extremos opostos da cristandade medieval[1]. Sobejam também, curiosamente, no período entre Guerras, quando, embora ensaiando uma aproximação, esgrimem argumentos ao nível da Sociedade das Nações em torno das possessões portuguesas em África, que a Polónia entendia extemporâneas e subaproveitadas e, assim, em condições de serem averbadas a uma reorganização do mapa colonial africano, de que sairia beneficiada[2].

[1] Sobre as relações entre Portugal e a Polónia, consultem-se Henrique C. Ferreira Lima (1934), pioneiro dos estudos polacos em Portugal, Maria Danielewicz Zielińska e Lúcia Mucznik (1992), ou Maria Danielewicz Zielińska (2005).

[2] As representações da Polónia em Portugal neste período variam muito: no contexto da I Guerra Mundial, a Polónia independentista granjeia a simpatia da imprensa portuguesa, que tanto critica os impérios centrais, inimigos, como a Rússia czarista, aliada, e depois ainda, os bolcheviques. Porém, o pretenso incumprimento polaco das recomendações britânicas e francesas no conflito de 1919-20 contra a Rússia, bem como as suas pretensões coloniais, logo motivam uma onda de descontentamento e críticas.

Ainda antes, importará deixar claro que por representações se entendem todas as referências e de qualquer tipo, que de algum modo aportem dados com vista a uma caracterização geral ou parcial de um determinado objecto. Nisto se incluem obras de informação idealmente científica, como atlas, enciclopédias, dicionários, análises variadas, documentários; mas também outros, condicionados em grau inferior a tal rigor, como guias de viagem e turísticos, textos jornalísticos e, noutro ainda menor, textos literários ou quaisquer outras manifestações artísticas. O teor de uma representação não dependerá necessariamente dos formatos que assume, mas a estes estão inerentes, quase sempre, distintos tipos e níveis de discurso, a que também muitos outros factores aportarão uma subversão directa ou indirecta.

A fonte única dessa representação é, neste caso concreto, a rábula televisiva «*Portugalczyk Osculati*», escrita por Jeremi Przybora (1915-2004), em 1959, para a *Wieczór III* (Terceiro Serão) do programa de entretenimento *Kabaret Starszych Panów* (Cabaré dos Velhos Senhores), intitulada *Jesienna Noc* (Uma noite de Outono)[3], transmitido às 22.05 de um sábado, 24 de Outubro, no primeiro canal da televisão polaca (Dziewoński *et al*., 2005: 274). Emparceirando vulgarmente com Jerzy Wasowski (1913-1984), com quem forma o duo de apresentadores do programa – os célebres *Pan A* (Senhor A) e *Pan B* (Senhor B) – Przybora contracena aqui com Barbara Rylska (1936), a abatida *Ofiara Portugalczyka* (vítima do português), e Wiesław Michnikowski (1922), no papel de *Niedużу*, que a acompanha, comentando com o *Pan B* a desfeita que um português fizera à rapariga. Esta executa, então, a canção, na qual relata como o estrangeiro se aproveitara dela, mas lhe recusara o apoio económico, razão por que passa depois à exortação das qualidades do homem polaco.

Descortinar quem é este português e ao que vem a sua referência pronto se impuseram como proposta de estudo, mas é uma existência curtamente assinalada para além do poema. Refere-se-lhe o próprio Przybora, ao informar:

---

[3] Uma versão radiofónica do mesmo programa seria editada posteriormente, já sob o nome de *Zimowa Noc* (*Uma noite de Inverno*) (Dziewoński *et al*., 2005: 274).

> O português foi tirado de um livro da infância, onde aparecia um viajante português de nome Osculati. […] Não anoto estruturas pré-feitas, mas, quando me sento a escrever, tenho alguns esboços sobre que irei trabalhar. É como um quebra-cabeças. Tenho uma rima, por exemplo duas palavras sem qualquer relação, e tento ligá-las de forma mais ou menos lógica com outras palavras. (Michalski, 2005: 434)

Refere-se-lhe ainda *Leksykon Ostatni Naiwni* (2005: 136), quando graceja que não se deve confundir este *Osculati*, de nome próprio *Vincente*, com aqueloutro, ilustre naturalista italiano do século XIX, Gaetano, que, por ser jesuíta, não deixou prole conhecida.

Vã demanda a do livro deste português da infância de Przybora – pouco me resta senão crer que existiu e era português, ou que o confundiu o autor com alguém ou mesmo com o naturalista italiano, coisa que não surpreende, considerando que passou à história da ciência pelas investigações levadas a cabo… no Brasil! Ainda assim, a explicação de Przybora está longe de esclarecer as origens e motivações da rábula – porque uma coisa é resgatar aos livros este Osculati, seja lá quem for, e outra será que apareça em Varsóvia, partindo corações e deixando no rasto a fama da avareza: são, para mim, sobejas coincidências.

Ajudou-me o filho de Jeremi Przybora, Konstantyn Przybora, que se aprestou a responder a algumas questões e hipóteses que eu mesmo aventara. Mas creio que temeu desiludir-me ao afirmar que se a escolha de um português se devera, por via da situação cómica, à necessidade de encontrar uma personagem exótica no contexto da ditadura, a utilização do nome Osculati residira na possibilidade de lhe aplicar, estilisticamente, um reforço ou multiplicação da sibilante ápico-alveolar [s] no início de algumas pérolas lexicais como *skubany*, *skórkowany*, *skurczybyk* ou ainda pior[4]. Isto explicaria até, entende, o recurso a um nome que ele mesmo reconheceu como italiano, convindo tratar-se de «acidente poético». Mas uma vez mais se perdem para o momento da sua representação as origens e mo-

[4] Os exemplos foram dados, *ipsis verbis*, por Konstantyn Przybora, que tão-pouco deve ter tido outros propósitos que não puramente pedagógicos.

tivações da rábula e deste português que fez a história da televisão pública polaca.

Desconheço se Konstantyn leu a obra de Michalski, mas acabei reflectindo que tanto a fonte livresca, como a escolha de uma figura exótica ou o empenho estilístico inerentes à escolha de Osculati eram e são contrárias à ideia de acidente poético. Daqui derivaria um novo raciocínio: o de que qualquer que seja a origem desta representação, esta deverá ser entendida no contexto da sua criação, mas sempre como literatura e à luz de uma análise que, no domínio do plausível, faça derivar novas possibilidades significativas dessa condição.

E justamente pelo final da década, Portugal está na ordem do dia, quer pelas críticas ao regime salazarista e recente possibilidade da mudança política preconizada pela candidatura do general Humberto Delgado, em 1958; quer ainda pelo conflito diplomático e militar com a União Indiana pela posse de Goa, Damão e Diu, em 1961. Sabe-o Przybora, posto que, ouvida a canção, *Niedużу* propõe à vítima que denuncie o caso à Organização das Nações Unidas, afirmando que, embora não esteja seguro de que venha a dar qualquer resultado, pode sempre vir a merecer o apoio da Índia. Anui o Senhor B: «Oh sim, porque a Índia tem más relações com Portugal por causa deste porto marítimo…» – «Goa…» [em polaco, a homófona *goła* significa «nua»] – completa *Niedużу*; ao que a vítima contesta – «Não completamente, mas também não tenho muito em cima de mim… E o Inverno vem aí… E o vento entre por todos os lados no meu pequeno quarto… E não há combustível nem dinheiro para compras…» – rejeitando então o saco de carvão (pura antracite, então deficitária em função das quotas de exportação polacas) e um pacote de algodão, para isolar as janelas, que lhe são oferecidos pelos dois homens, deixando-os a comentar que ou ela tem relações na companhia eléctrica, ou há entre eles um fosso geracional (Dziewoński *et al.*, 2005: 133).

É lícito pensar que tais comentários decorrem da própria referência ao português no poema, e não o contrário; mas tais questões não passavam, nem podiam passar ao lado da atenção ou do interesse públicos, mesmo no estrangeiro, e ademais num mundo tão

polarizado como o de então. Se, por um lado, se justifica a invocação da figura de um português – e uma vez mais como meliante incapaz de abrir mão de um vetusto e anacrónico império colonial – mostra-se igualmente que o *Kabaret* estava não só atento à situação interna, servida, aliás, da devida crítica à crise económica, como à actualidade internacional, com a possibilidade de mesmo se reconhecer no programa uma provocação ao «aliado soviético», que fora já chamado a intervir numa mediação entre Portugal e a União Indiana ao nível da Organização das Nações Unidas e então ponderava, com a previdência reconhecida à sua diplomacia, a sua acção[5].

Confesso que aquele interesse inicial e puramente científico pelas representações estrangeiras de portugueses se foi convertendo em obsessão pela figura de um só cuja fama precedeu e manchou a dos demais que se lhe seguiram por terras polacas, nas quais, mesmo hoje, os dignos propósitos europeístas de uma maior circulação de pessoas, bens e informação esbarram numa imagem sempre envolta em escândalos laborais, ecológicos ou rodoviários[6]. Todavia, e conforme sugeri atrás, convencera-me já de que a figura do português em estudo, sua origem e motivações, convivem, se não é que mesmo se relacionam, com não poucos episódios em que se invoca a tacanhez lusa. É um facto que a afirmação de Przybora e, depois, a interpretação do seu filho, me desiludiram; mas é-o também que de modo algum refutam ou inviabilizam, mormente ao nível de uma análise literária, a possibilidade de uma utilização consciente ou inconsciente de quaisquer episódios. Adiante procurarei apresentar alguns, sob

[5] Só em 1961, quando, por solicitação de Portugal, é convocado o Conselho de Segurança das Nações Unidas, em virtude da invasão do Estado Português da Índia, oporá o seu veto à condenação da União Indiana pelos demais elementos do Conselho (Morais, 1980: 307; 1997: 193).

[6] Não me cumprirá a mim dar brados destas, mas mantenha-se o leitor atento aos meios de comunicação social, que certamente ouvirá qualquer coisa. Eu mesmo ouvi, no noticiário da rádio polaca *Złote Przeboje*, enquanto escrevia este trabalho, que o atentado de 12 de Maio de 1982 contra João Paulo II, na Cova de Iria, tinha sido perpetrado por um português, quando, de facto, o seu autor era o padre espanhol Fernandez Krohn.

a ideia de pela via da sua relação com a rábula se alcançará um alargamento do domínio interpretativo em que a revelação da identidade se torna lógica e pertinente.

O primeiro destes episódios remonta a 1514 e à embaixada enviada por D. Manuel I ao Papa Leão X, na qual, para além de inúmera bicharada e riquezas da Índia, se incluía um elefante, a que chamaram Hanno. Ao longo de três anos, a criatura converter-se-ia em mascote papal, divertindo a sua corte e participando em eventos religiosos, merecendo toda a espécie de cuidados e a atenção dos cronistas da época, mas também de inúmeros artistas, como Rafael, Malaspina e Aretino[7]. Sendo grande a embaixada, não contava São Pedro com tão grande número de camas, pelo que a nobreza dos Estados Papais foi investida com a honra de aboletar os visitantes, arcando, abnegada, com os devidos gastos. Como alguns portugueses, que faziam bom uso das costumeiras honrarias fidalgas, deslocando-se de corte em corte e por algum tempo por toda a península, também o bom elefante continuava em Roma, num estábulo que não envergonharia o do cavalo de Calígula, convertendo em estrume cem ducados anuais do erário público. Cedo invectivaram os italianos contra Portugal e contra quem lá tinha… pátria ingénita de mouros, marranos e pretos[8]… desejando devolver à procedência os portugueses e as suas

[7] Aquando da sua morte – angina de peito diagnosticaram – em 1516, seria ainda agraciado com um fresco memorial de Rafael, uma fonte e uma sepultura no Cortile de Belvedere com um epitáfio do próprio papa.

[8] D. Manuel I negociou secretamente com Roma o advento da Inquisição para Portugal, posto que, até ao reinado de D. João II, os judeus gozavam de relativa protecção em território nacional. Mas a ideia da forte ascendência judaica dos portugueses percorre a obra de autores como Gonzalo Torrente Ballester, em *Crónica del Rey Pasmado*, ou Perez Reverte, na série romanesca *Capitán Alatriste* – e mesmo o filósofo Bento de Spinoza, judeu de ascendência portuguesa, será referido numa outra rábula do *Kabaret*, «Mambo Spinoza»; a par desta, também a ideia da mestiçagem percorre a de autores Rudyard Kypling, em *The Day's Work*, ou mesmo Witold Gombrowicz, em *Trans-Atlantyk*. Depois, o português mais conhecido na Europa nos anos 60 seria, porventura, o futebolista Eusébio, e até Euzebiusz Smolarek deve a sua graça à admiração que o seu pai tinha pelo jogador do Benfica.

prendas envenenadas[9], e até Aretino, em *Le ultime volontà e testamento di Annone, l'elefante* (1517)[10], satirizava Leão X e seu proboscídeo. Saíra cara a viagem a Itália: soe dizer-se que de mal agradecidos está o inferno cheio, mas não havia o inferno de ser em Roma, nem mal agradecidos os seus súbditos; e seriam, afinal, os portugueses a voltar a casa com fama de aproveitadores e maus pagadores.

Sem esforço se pode assentir que esta história exemplifica os precedentes da fama nacional ou que qualquer posterior representação lhe pode ser subsidiária. Até os polacos de antanho devem tê-la ouvido à fidalguia italiana que acompanhara Bona Sforza até à Polónia, em 1518 e, portanto, apenas quatro anos após a embaixada. Depois, e porque razão teve Hamlet no que disse a Horácio sobre as coisas do céu e da terra, Bona viria a morrer em 1557, envenenada pelo seu secretário, que a pretenso mando de Filipe II de Espanha, procurava fazer reverter a favor do monarca o testamento de Bona, bem como a prescrição da dívida de 430.000 ducados em que ambos haviam acertado a reconquista de Nápoles. Não é vã ou pedante a invocação de Shakespeare: facto hoje irrelevante, nas cortes centro-europeias da época era bem conhecida a ascendência portuguesa de Filipe[11] – filho da imperatriz do Sacro Império, Isabel de Portugal, que muito influenciou a sua educação e formação política, o português fora a sua primeira língua e portugueses os seus preceptores; depois, com

[9] Sentimento recorrente e também aflorado por José Saramago (2008), ou Karl Saurer e Elena M.Hinshaw-Fischli (2003), mas sobre outro elefante, Salomão, oferecido por D. João III (1551), ao Grão-Duque da Áustria, o príncipe Maximiliano, por ocasião do seu casamento com Maria de Espanha (1548) ou do nascimento do seu herdeiro, Fernando de Áustria.

[10] Não seria, aliás, o único, posto que o elefante seria também protagonista das obras de Silvano A. Bedini (1997) e Robert Greene (1998).

[11] Se a historiografia espanhola tende a concentrar-se mais nas últimas décadas da sua vida, a portuguesa tende a caracterizá-lo como absolutamente alheio ao país em que viria a reinar como Filipe I. Porém, até a campanha difamatória que contra ele urdiria Guilherme de Orange se devera à relação com a dama de companhia de sua mãe, a portuguesa Isabel de Osório, e de quem teria tido dois filhos. Finalmente, a barba cortada à portuguesa manter-se-ia como um dos seus traços físicos mais prementes até à sua morte.

o seu pai, Carlos V, ainda vivo, a união (1543-1545) com a primogénita dos reis portugueses, Maria Manuela, e a debilidade dos varões portugueses[12] tornavam-no no melhor herdeiro da coroa portuguesa.

Direi sem pejo que, apenas por eles, tais episódios não satisfazem ainda qualquer explicação; mas um mal nunca vem só e, assim, outra história… Esta data de 1734, quando a legação diplomática portuguesa em Roma organiza uma série de espectáculos no Teatro Argentina, então o melhor e mais recente teatro lírico da cidade, para a qual os portugueses estavam dispensados de bilhete. Sabendo disto, porém, os romanos compareceriam em massa aos espectáculos, dizendo-se, também eles, portugueses e entrando sem pagar. Não foram poucos os borlistas e o episódio teve a sua relevância, porque desde então a expressão «*fare il portoghese*» passou, na científica acepção do *Dizionario Enciclopedico Italiano* (1955 –)[13] ou da *Garzanti Linguistica Italiana* (2006)[14], a significar «não pagar bilhete» para aceder a um determinado serviço. Literalmente, a expressão significa «fazer de ou fazer-se passar por português» e tem uso corrente no italiano contemporâneo[15]. O que importará notar, contudo, é que a despeito da atitude dos romanos ou do facto da expressão ter há muito e para

---

[12] D. João III casou com Catarina de Áustria, com quem teve nove filhos e a infelicidade de os ver morrer todos; o último, João de Portugal, morreu em 1557, duas semanas antes do nascimento do filho, D. Sebastião, e alguns meses antes do monarca, seu pai.

[13] *Vide* «Fare il portoghese»: *«(Non pagare il biglietto). L'origine dell'espressione risale al secolo XVIII: l'ambasciata del Portogallo a Roma, per festeggiare un avvenimento, aveva indetto una recita al teatro Argentina per la quale non erano stati distribuiti i biglietti d'invito; bastava presentarsi come 'portoghesi'» in Dizionario Enciclopedico Italiano*, 1961,vol. 5, p. 1654.

[14] *Vide* «Portoghese»: *«sembra alludere a un episodio avvenuto a Roma nel sec. XVIII, quando l'ambasciata del Portogallo […] chi, con sotterfugi o con altri espedienti, riesce a entrare in un teatro o in altro luogo di spettacolo senza pagare il biglietto; per estens., chi viaggia su mezzi pubblici di trasporto senza pagare il biglietto: fare il portoghese.» in Garzanti Linguistica* (1/11/2009), segundo versão de 2006.

[15] *Vide*, por exemplo, a obra *O Barco Pescarejo* (2005), de José Coutinhas, onde a mesma história é recontada.

muitos deixado de estar relacionada com portugueses, continuará a associar a acção de enganar ou vigarizar e a nacionalidade portuguesa – situação que, ademais, tem precedentes na história de Itália e na fama lusa… Destarte, e talvez corroborando até a ideia de que Przybora poderia ter conhecimento de qualquer um dos episódios romanos, ambos são indistintamente apresentados como estando na base da laracha idiomática italiana.

Curioso é que, uma vez mais, tivessem coetâneos ouvidos polacos a possibilidade de saber deste episódio, posto que concorre com o estreitamento das relações entre as cortes portuguesa e polaca, com a candidatura (1734) de D. Manuel de Bragança, irmão de D. João V, ao trono vacante da Polónia por morte de Augusto II (1733)[16]. Mais curioso ainda é que aos feitos deste infante[17] – belo e bravo mancebo cujas investidas contra turcos e alcovas tanto enchiam as folhas volantes da época como obras literárias[18] – se aditem o suicídio de uma dama rejeitada e as dívidas deixadas na ronda por Amesterdão, Paris, Roma, Riga e… Varsóvia.

Como se vê, são por demais as coincidências e surpreendente a constância das representações dos portugueses formuladas por estrangeiros – e Przybora, aceite-se ou não a proposta de uma qualquer relação, não escapa a isso, quer pela manutenção de certos argumentos representativos, quer, viu-se já, por evidenciar um assinalável conhecimento da situação política de Portugal, o que legitima a ideia de que semelhante conhecimento terá dos portugueses e das suas representações, qualquer que seja origem e via de recepção. Inclino-me até a pensar que o influenciaram aquelas da embaixada ao papa e do Teatro Argentina, embora saiba que Przybora nunca foi a Itália e, para além de umas visitas a Paris, Washington e Nova York,

[16] D. Manuel de Bragança estivera já, em 1732, para receber a nova coroa da Sardenha e da Córsega e agora recebia o apoio do imperador da Áustria.

[17] *Vide* António Caetano de Sousa (1932, 1946), Jorge Borges de Macedo (1971), ou Ernesto Soares (1937).

[18] *Vide* Madame Du Noyer (1790) ou Antoine-François Prévost (1728-1731, vol. 9) [2001].

passou curta estância na Bulgária, Roménia e Jugoslávia. Mas quem mo disse, o seu filho, esclareceu também que as referências a Itália ou França na sua obra se explicam pela profusão de música, cinema e literatura destes países numa Polónia ainda limpa da influência anglo-saxónica. Actor experiente e entrado tanto no meio teatral como cinematográfico e suas histórias, Przybora poderia ter conhecimento de tudo isto e de muito mais…

Dito isto, afirmarei já sem receio que deve ter havido em Varsóvia, como em Roma, alguém a fazer-se passar por português e que esta representação tem servido, deste 1959, para apresentar às boas famílias polacas o carácter do homem luso. Se me importa que qualquer outro meridional me tenha deixado a léguas de contrair o mais sagrado dos himeneus com uma *dziewczyna* pura e casta ou que tenha ficado mais um coração despedaçado «no país dos pinheiros»? Nada! Porque ser forreta é um lugar-comum das representações dos portugueses, e não apenas na Polónia, mas sob a enfarinhada imagem do padeiro, no Brasil; na do merceeiro, na África do Sul; nos algarvios que «comem dentro da gaveta» para esconderem a comida, na eventualidade de algum visitante; nos «ratinhos», que vinham do norte ao Alentejo realizar a baixo soldo a faina agrícola e assim boicotar as lutas dos rurais alentejanos contra os grandes latifundiários; na lírica trovadoresca, no teatro vicentino, na literatura de viagens, etc. E pensar que muito disto radica, perdoe-se a insistência, na batida imagem do judeu – até o termo «somítico», designando aquele «que revela avareza; mesquinho, forreta; sovina», tem a sua origem no étimo latino «*semiticu-*,; 'judeu; avarento'» (*Grande Dicionário de Língua Portuguesa*, 2004: 1436); pensar como ainda no início do século XX o anti-semitismo integralista tanto cultivava, do sul laico, a imagem da contaminação judaica, origem segura do seu atraso, como, do religioso norte, a da pura influência goda educada nos bons preceitos cristãos; pensar que disto bebeu a propaganda do Estado Novo, quando, ao ideal de nacionalidade, se apressou a colar o da família crente, obediente, pobre, mas generosa.

O que me importa, afinal, é que Osculati possa não ser português e faça uso da fama nacional, logrando cândidos corações eslavos…

sem pagar – ao cabo e ao fim, *fare il portoghese*! Mais importa ainda, porém, que a introdução da figura do português no poema não se desse inadvertidamente, mas tanto pela sua relação com outras referências a Portugal de forma a comentar uma situação política concreta, beneficiando do exotismo a isso inerente, como pelo conhecimento prévio de algumas outras. Serei franco… este português… que não é Vicente nem *Vincenzo*… cheira-me afinal a italiano, proposta e hipótese centrais a este trabalho. E nem irei de burro aonde foi o solerte Garrett, para ouvir o que tem Przybora a dizer-me a isto, posto que nos disse já tanto.

Começarei, portanto, pelo princípio, que é como quem diz, pelo nome, posto que nenhuns traços físicos deste Osculati são referidos e os psicológicos se atêm a pouco mais que à sua avareza e insensibilidade: o consabido recurso de Przybora ao nome de uma personagem livresca levou-me a alvitrar a possibilidade do comediante se ter equivocado quanto à sua nacionalidade, quer porque nem *Vincente* nem *Osculati* são nomes portugueses, quer porque o único *Osculati* conhecido é aquele naturalista italiano, que, em virtude dos seus estudos na Amazónia brasileira, poderia ser tomado por português. Mais importa, porém, que Przybora, podendo lembrar-se bem da personagem da infância, assim grafasse o seu nome próprio, e que o gentilício – de «*osculor, -ari, -atus*», «beijar» ou «exaltar-se, fazer um escândalo» (*Latin Concise Dictionary*, 1997: 345) – fizesse tamanha justiça àquele quebra-corações.

Depois, atentemos também na toponímia varsoviana em que o episódio é situado, uma vez que esta não cumpre apenas uma função estilística – com excepção de (rua) Książęca, Frascati e SPATiF aparecem justamente rimando com *Osculati* – mas também referencial: para os que pouco ou nada conhecem da capital polaca, os jardins Frascati situam-se bem no centro e receberam o seu nome de uma cidade do Lácio conhecida por seus viçosos jardins, aquando do seu aluguer e abertura ao público pelo francês Louis Chavot, em 1815. Delimita-os, precisamente, a Rua Książęca. Hoje e ao longo de quase todo o século XX, zona de embaixadas e de hotéis internacionais e, portanto, poiso de estrangeiros, o que também favorecia, até à abertura política,

a frequência de inúmeros polacos, mormente raparigas que viam numa relação com um estrangeiro a possibilidade de melhorar a sua situação. Por arrasto e porque os jardins oferecem a discrição necessária, lugar de engate e de alguma prostituição. Não dista muito o SPATiF[19], poiso onde a vanguarda intelectual e artística de então se reunia, seguramente orbitada por aduladores, aspirantes e artistas mal sucedidos, que as condições da época compeliam a distintos modos de sobrevivência – situação a que Przybora parece quer fazer menção, desvelando talvez a sua ideia do meio artístico de então.

Na canção, a vítima afirma que nunca mais o casal será visto no SPATiF, sugerindo anterior frequência assídua; mas afirma igualmente que o estrangeiro se recusara a financiá-la, o que não só sugere que seriam essas as suas expectativas, como que ele estaria em condições de corresponder, melhor até do que qualquer polaco, cujas virtudes só então se lembra de celebrar. Porém, a resposta «*Ne zaplati!*», seca e constrangedora, deixa entrever que a rapariga não lhe solicitara qualquer tipo de financiamento ou justo auxílio económico, mas um pagamento em troca de um serviço – note-se até que o encontro não se dá em casa da rapariga, mas porventura na do estrangeiro, que por lá fica quando ela, ofendida, decide sair. Torna-se evidente que se o enquadramento espacial que Przybora escolhe é o de uma parte da cidade em que estas personagens não surgem do nada, tão-pouco será do nada que tudo ali se articula para criar uma história, em que mesmo a leveza com que se afloram valores e costumes, à luz da relação entre uma polaca e um estrangeiro, parece mimetizar a situação de um país em que a exacerbação nacionalista amiúde se constitui como a melhor forma de repensar a identidade.

Mas um elemento mais concorre para atestar a hipótese de se tratar de um italiano: a referência ao conflito luso-indiano não pôde ser alheia a um conhecimento da situação política portuguesa, então antagónica à polaca – razão pela qual não havia quaisquer actividades diplomáticas e por que só clandestinamente, por necessidade

[19] Acrónimo de *Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Film*; em português, Associação Polaca de Artistas Teatrais e Cinematográficos.

ou convicção, um português fugiria para Leste. Ainda assim, União Soviética, Checoslováquia e Jugoslávia seriam, em função de condições políticas, económicas, sociais e culturais específicas, destinos mais atraentes que a Polónia[20]. Já uma presença italiana se justificaria larga e suficientemente pelo estreitamento de relações políticas e económicas entre a Polónia e a Itália no contexto do pós-guerra e do grande ascenso interno e externo que o Partido Comunista Italiano, mesmo sem constituir governo, logra, por esta altura, alcançar. É bem conhecida a sua intervenção no estabelecimento de alguns investimentos italianos a Leste[21].

Finalmente, este estrangeiro não é exactamente loquaz, mas talvez aquela sua infame resposta, «*Ne Zaplati*!», informe mais e melhor da sua identidade. Não pretendo que Przybora saiba das particularidades de qualquer língua latina; mas é pertinente que este estrangeiro não apareça aqui como o mais competente falante de língua polaca, mas sem traquejo senão para vogais abertas e, portanto, incapaz de articular os ditongos de um correcto *Nie zapłaci* [njɛzapwatʃi]. Deste modo, surpresa alguma haveria se mesmo Przybora soubesse como fala um português, já que este *Vincente Osculati*, nem polaco nem ganso, fala… como um italiano.

---

[20] Com excepção do artigo «O Mito da União Soviética em Portugal» (por publicar), de António Ventura, não são muitos os estudos sobre a emigração portuguesa a Leste; porém, uma consulta dos arquivos da PIDE e do Partido Comunista Português (feita no âmbito doutras investigações) ou mesmo o panorama das traduções de autores portugueses nestes países dão-nos uma ideia muito aproximada do seu fluxo e sentido.

[21] Processo extenso, mas em que se destaca a criação de unidades da FIAT em Tolyatti, na União Soviética, com a AvtoVAZ (Lada), e na Polónia, em Bielsko-Biała e Tychy, com a Fabryka Samochodów Małolitrażowych (FSM). Porém, na realidade, a Itália mantivera relações diplomáticas com a Polónia mesmo no decurso da guerra, com a manutenção permanente de embaixada e respectivo corpo diplomático neste país. Sobre as relações italo-polacas sugere-se a consulta do *site* da Embaixada Italiana em Varsóvia (12.11.09): www.ambvarsavia.esteri.it/Ambasciata_Varsavia/Menu/I_rapporti_bilaterali/Cooperazione_politica/Storia.

Mas descansem os que pensam que nem todos os temas são dignos de investigação – português feito ou de faz de conta, pouca pertinência terá isto se acaso não ficar claro que o importa é que Przybora, contrariamente ao que sugere e deixa sugerir, mas também à superficialidade em que se soe ter o género cómico, pode muito bem ter sabido do que tratava e, então, que cada um dos argumentos do poema, porque de literatura se trata, cumpre uma função ou efeito específicos no equívoco/jogo que se estabeleça entre as intenções do autor e as expectativas do público… e da censura. Equívoco que tanto decorrerá da necessidade de fazer rir, como de um avisado sentido de independência e auto-preservação do comediante, mas que igualmente se desmultiplica na relação entre uma vítima feminina que não é tão inocente como clama e um português que, afinal, o não é… E se acaso outras virtudes faltarem a este trabalho, ele mostrou, pelo menos, que até nas situações mais adversas, a liberdade – pelo menos a de pensar – está, como os portugueses, onde menos se espera.

Bibliografia

BEDINI, Silvano A., (1997), *The Pope's Elephant*, Manchester, Carcanet Press.

COUTINHAS, José, (2005), *O Barco Pescarejo*, Vila do Conde, Câmara Municipal de Vila do Conde.

Dizionario Enciclopedico Italiano, (1961), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, «*fare il portoghese*», vol. 5, p. 1654.

DZIEWOŃSKI, Roman, WASOWSKA Monika, WASOWSKI Grzegorz, (2005), *Leksykon Ostatni Naiwni, Kabaretu Starszych Panów*, Warszawa, Świat Książki.

Grande Dicionário de Língua Portuguesa, (2004), Porto, Porto Editora, «somítico», p. 1436.

GREENE, Robert, (1998), *The 48 Laws of Power*, New York, Viking Penguin.

Latin Concise Dictionary, (1997), Glasgow, Collins, «*Osculor, -ari, -atus*», p. 345.

LIMA, Henrique C. Ferreira, (1934), *Relações entre Portugal e a Polónia*, Vila Nova de Famalicão, Tipografia Minerva.

MACEDO, Jorge Borges de, (1971), *A História de Portugal nos séculos XVII e XVIII e o seu autor*, (introdução à ed. fac-similada da obra de Rebelo da Silva), Lisboa, Imprensa Nacional.

MICHALSKI, Dariusz, (2005), *Starszy Pan A*, Warszawa, ISKRY.

MORAIS, Carlos Alexandre de, (1980), *A Queda da Índia Portuguesa: Crónica da Invasão e do Cativeiro*, Lisboa, Ed. Intervenção.

MORAIS, Carlos Alexandre de, (1997), *Cronologia Geral da Índia Portuguesa – 1498-1962*, Lisboa, Editorial Estampa.

DU NOYER, (1790), *Lettres Historiques et Galantes*, vol. 11, Paris, François Seguin (ed.).

PRÉVOST, Antoine-François, (1728-1731) [2001], *Mémoires et Aventures d'un Homme de Qualité que s'est retiré du Monde,* vol. 9, Boston, Adamant Media Corporation.

PRYBORA, Jeremi, (2009), *Piosenki Prawie Wszystkie*, Warszawa, MUSA.

RODRIGUES, Jorge Nascimento, DEVEZAS Tessaleno, (2008), *Salomão – O Elefante Diplomata*, Lisboa, Centro Atlântico (ed.).

SARAMAGO, José, (2008), *A Viagem do Elefante*, Lisboa, Caminho.

SAURER, Karl, HINSHAW-FISCHLI Elena M., (2003), *They Called him Suleyman: The Adventurous Journey of an Elephant from the Forests of Kerala to the Capital of Vienna in the middle of the sixteenth Century*, Gurgaon, Hope India Publications.

SOARES, Ernesto Soares, (1937), "O infante D. Manuel (1697-1766). Subsídios para a sua biografia", *Arquivo Histórico de Portugal*, Lisboa, 1 sér., vol. 2.

SOUSA, António Caetano de, (1946), *História Genealógica da Casa Real*, Coimbra, Atlântida.

SOUSA, António Caetano de, (1932), "Memórias Históricas e Genealógicas dos Grandes de Portugal", *Arquivo Histórico de Portugal*, Lisboa, vol. 10.

VENTURA, António, «O Mito da União Soviética em Portugal» (por publicar; apresentado na 2ª Conferência Internacional da Compares, Associação Internacional de Estudos Ibero-Eslavos, 8-10 de Maio de 2008).

ZIELIŃSKA, Maria Danielewicz, (2005), *Polonica Portugalskie*, Warszawa, Więź.

ZIELIŃSKA, Maria Danielewicz, Lúcia Mucznik, (1992), *Imagem da Polónia*, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

Referências electrónicas

Embaixada Italiana em Varsóvia: http://www.ambvarsavia.esteri.it/Ambasciata_Varsavia/Menu/I_rapporti_bilaterali/Cooperazione_politica/Storia (12.11.2009).

Garzanti Linguistica Italiana: http://www.garzantilinguistica.it/it (1.11.2009).

Jolanta Rękawek
Universidade Estadual de Feira de Santana

Mais perto do samba do que da valsa: Glauber Rocha e o Cinema Novo

Resumo:
O legado artístico de Glauber Rocha se torna uma referência obrigatória quando se analise a cultura contemporânea do Brasil. Profundamente comprometido com a perspectiva de transformação qualitativa da sociedade brasileira, o artista liderou a vanguarda dos cineastas brasileiros nos anos 50 e 60 do século passado que, inspirados pela onda dos cinemas novos no mundo, formularam uma proposta do cinema brasileiro descolonizado e soberano. Beneficiados com o avanço tecnológico, os membros do grupo de Cinema Novo contribuíram para modificar a linguagem cinematográfica filmando o Brasil com uma estética violenta e impudica na qual o cidadão comum poderia reconhecer a sua face, sentir as suas dores e ouvir a sua música. A estética da fome, elaborada por Glauber Rocha como uma ideologia legítima, não se limitava apenas à sua repercussão artística, mas tinha pretensão de induzir a um debate público no qual a realidade brasileira fosse discutida como um problema político. Da mesma forma que o Cinema Novo não se completou como fenômeno deixando as suas formulações em suspense, o debate inspirado pelo legado de Glauber Rocha está por acontecer ainda.
Palavras-chave: Cinema Novo, Glauber Rocha, estética da fome.

Abstract:
Closer to samba than to waltz: Glauber Rocha and the New Cinema
The artistic legacy of Glauber Rocha is an essential point of reference for any analysis of contemporary Brazilian culture. With a deep commitment to the qualitative transformation of Brazilian society, this artist was at the forefront of the Brazilian cinematic *avant-garde* of the 1950s-60s, which – inspired by the wave of new cinema around the world – proposed a new Brazilian cinema, decolonized and sovereign. With the benefit of technological advances these film-makers changed cinematic language, filming Brazil with a violent aesthetic free of shame, in which the common citizen was able to see his own face, feel his own pain and hear his own music. The aesthetic of hunger, articulated by Glauber Rocha as a legitimate ideology, was not limited to artistic ends only, but intended to promote a public debate in which Brazilian realities would be debated as a problem of politics. In the same way that the *Cinema Novo* remained an uncompleted phenomenon, its formulations suspended, the debate inspired by Glauber Rocha's legacy has still to take place.
Keywords: New Cinema, Glauber Rocha, aesthetic of hunger.

Glauber Rocha (1939-1981) cineasta, crítico de cinema, jornalista, escritor é um artista fundamental para a cultura contemporânea no Brasil que até hoje não consegue digerir a sua complexidade e sua grandeza, catalogando freqüentemente o seu legado com uma palavra cômoda: "polêmico". O cineasta brasileiro com mais projeção internacional, não poucas vezes acusado pelo sarcasmo dos críticos paulistas de representar a "estética da roça", Glauber se lançou à fama com a *opera prima Barravento* (1961), com a qual ganhou o Festival de Karlove Vary em 1962. Dois anos depois deslumbrou com *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), laureado com o Grande Prêmio Latino Americano no I Festival de Mar del Plata em 1966, e colocou o dedo nas feridas do seu país com *Terra em transe* (1967), prêmio FIPRESCI e prêmio Luis Buñuel no Festival de Cannes em 1967. Em 1969, Glauber voltava a Cannes ganhando o prêmio de melhor direção com *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) no qual a personagem do matador profissional, Antônio das Mortes,

emergia desde o sertão brasileiro condensando toda a dor da tragédia clássica e ultrapassando assim os discretos contornos da "província" do mesmo modo que Maciek Chelmicki de *Cinzas e diamantes* (1957) de Andrzej Wajda, tinha ultrapassado com a sua dimensão trágica os meandros políticos da Polônia. Em 1976, penetrou como intruso no funeral e carnavalizou a morte do pintor Emiliano Di Cavalcante, documentário[1] que lhe valeu o Prêmio Especial do Júri no Festival de Cannes em 1977. Convidado a filmar fora do Brasil, realizou *Der Leone have sept cabeças* (1970), no Congo, *Cabeças cortadas* (1970), na Espanha, e *Claro* (1975), na Itália. Teve uma breve passagem pela televisão com seu irreverente programa *Abertura* (1979 – 1980) na TV Tupi e, no final da trajetória, tentou "explodir" o cinema com o seu último filme *A idade da terra* (1980). Tendo como mestres Eisenstein e Brecht, entre outros, aliou-se com Jean-Luc Godard e apontou Luis Buñuel como o pioneiro do tropicalismo[2] no Brasil.

[1] A exibição do filme está interditada desde 1979 através de uma liminar que a filha adotiva do pintor ganhou na justiça.

[2] O tropicalismo era um movimento artístico, inspirado pelo pensamento de Oswald de Andrade, formulado e iniciado a partir do espetáculo *O rei da vela*, de Zé Celso Martinez, que dialogava com o filme *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha, proibido pela censura. O tropicalismo significava uma nova proposta de cultura brasileira que rejeitava finalmente a sua condição de ser um museu de tendências importadas da Europa e dos Estados Unidos e se projetava reconhecendo as suas matrizes mestiças, o seu vigor e originalidade local capaz de instituir relações de igualdade com outros contextos e não de dependência. Zé Celso Martinez explicava que "o tropicalismo usava o clichê da leitura norte-americana do tropical para explorar, para se reconhecer numa cultura domiciliar do hemisfério sul que absorveu a cultura do hemisfério norte, para dar respostas, exportar e que realizava o caminho político que Oswald sonhava nos anos 30. Contracenar o pensamento selvagem com o pensamento tecnicizado, reforçando o pensamento selvagem que criaria uma cultura que devoraria a línea de montagem que nos estava imposta até então" (Martinez, 1990).
Glauber Rocha considerava o surrealismo como um elemento intrínseco da realidade brasileira e os filmes mexicanos de Buñuel como antecedentes ao tropicalismo no Brasil. "E o surrealismo é uma coisa latina. Lautréamont era uruguaio e o primeiro surrealista foi Cervantes. Neruda fala do surrealismo concreto. É o discurso das relações entre fome e misticismo. O nosso não é o surrealismo

Ferozmente criticado pela esquerda brasileira que nunca lhe perdoou a profecia de uma abertura dentro da ditadura militar[3], isolado no meio cinematográfico, morreu de uma maneira precoce aos 42 anos despertando polêmica inclusive com respeito à causa da sua morte. A mãe do cineasta, Dona Lúcia, quis encerrar aquelas especulações declarando que Glauber morreu de uma doença chamada… Brasil. De fato, a trajetória artística e o pensamento do cineasta refletem o seu amor profundo e trágico na sua dimensão performativa, pois era o amor que não se contentava apenas com a contemplação, tendo em vista a ação e a modificação qualitativa da sociedade brasileira. Esta mesma sociedade foi literalmente delatada por Glauber por sua "impotência", "histeria" e "esterilidade"[4], condicionadas pela dependência econômica e política comum entre as ex-colônias na América Latina (Rocha, 1981: 29). Por outro lado, esta mesma sociedade foi compreendida de uma maneira perspicaz pelo cineasta, que insistia num debate sobre a realidade do seu país, livre das limitações instituídas pela miséria e pela fome. No seu texto – manifesto *Eztetyka da fome*[5], pronunciado durante a retrospectiva do Cinema Novo realizada em 1965, em Gênova, Glauber denunciava a hipocrisia implícita na partitura político-cultural no mundo no qual "nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino" (Rocha, 1981: 28). No mesmo texto, o cineasta adotava um tom contundente abordando a dicotomia histórica entre os colonizadores e os colonizados que, para ele, continuava sendo atual na contemporaneidade:

---

do sono, mas da realidade. Buñuel é um surrealista e seus filmes mexicanos são os primeiros filmes do tropicalismo e da antropofagia" (Rocha, 1981: 121).

[3] Glauber vislumbrou uma possibilidade de abertura dentro do próprio regime militar (1964-1985) como uma via do regresso à democracia no Brasil (o que de fato aconteceu). O cineasta respondeu a um questionário do jornalista Zuenir Ventura, afirmando que o general Geisel era "um gênio da raça". Suas palavras tiveram uma extensa repercussão: o cineasta foi criticado, sobretudo pela esquerda que o acusou de ser um traidor oportunista.

[4] Termos usados no texto *Eztetyka da fome.*

[5] Guardamos a grafia original.

> Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida em que satisfazem a sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado de tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista (Rocha, 1981: 29).

Hoje em dia, parece injusta a forma como o jovem Glauber generalizava a perspectiva do mundo ocidental, que contribuiu efetivamente para o sucesso do Cinema Novo, consagrado pela crítica e o público europeu, principalmente francês e italiano. O Cinema Novo, como se costuma chamar a vanguarda dos cineastas brasileiros, liderados por Glauber Rocha nos anos 50 e 60 do século passado, coincidia com a efervescência dos cinemas novos expandidos no mundo, inspirados pela *Nouvelle Vague* francesa, apoiada pelos críticos e intelectuais que se articulavam através da revista *Cahiers du Cinéma*. Os cinemas novos surgiram no Canadá, Polônia, Hungria, Tchecoslováquia, Holanda, Alemanha, Senegal, México, Geórgia, etc. Na sua *Eztetyka da fome*, Glauber afirmava que "onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e a sua profissão à serviço das causas importantes do seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo" (Rocha, 1981: 32). Naquela época surgia uma voz poderosa de "garotos da província" que revertiam a ordem convencional dos opostos entre o "centro" e a "periferia" e deslumbravam com a sua estética fulminante, oriunda da singularidade dos contextos políticos e culturais, que frequentemente exemplificavam umas complexas encruzilhadas entre diversas matrizes estéticas, filosóficas e religiosas.

O Cinema Novo no Brasil era uma alternativa ao modelo cinematográfico imposto até então, ou seja, copiado do padrão americano, significando uma proposta do cinema brasileiro original e autônomo. O grupo formado no final dos anos 50 do século passado surgiu entre os jovens cineastas comprometidos com a defesa do filme *Rio, 40 graus* (1955), proibido pela censura e banido da circulação oficial. Os universitários reunidos nos cines-clube, autores de documentários e críticos de cinema formaram uma frente de solidariedade

com o diretor Nelson Pereira dos Santos, escrevendo artigos e organizando manifestações públicas. Naquele panorama cristalizado pela figura de Nelson Pereira dos Santos, contracenaram com seus interesses artísticos: Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Júnior, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, David Neves, Arnaldo Jabor, entre outros. Entrevistado no documentário "Que viva Glauber!", dirigido em 1991 por Aurélio Michilis, o cineasta Carlos Diegues, explica assim os objetivos a que se propunha o grupo:

> O projeto do Cinema Novo era muito modesto, tinha só três pontos, modestíssimo: o primeiro era transformar o cinema brasileiro, o segundo transformar o cinema e terceiro transformar o mundo. […] Acredito que os nossos filmes não modificaram a face da terra, mas modificaram a maneira de que as pessoas vêm o Brasil (Diegues apud Michilis, 1991).

A revolução "coperniana" do Cinema Novo visava a descolonização, a construção de uma nova perspectiva da cultura e do país como aquele que se pensa como um exportador de conhecimento, da arte recusando-se a seguir os moldes impostos pela herança colonizadora (inclusive aquela do cinema americano) e esculpindo tudo aquilo que lhe era estranho através de uma estética ostensivamente provocadora e destemida. Naquela época, o Cinema Novo, por um lado, que assumia o seu compromisso com a realidade brasileira, e o *tropicalismo*, por outro, significavam a eclosão da arte brasileira, nos anos 62-68, que expressava os novos desejos da sociedade.

A atitude renovadora do Cinema Novo consistia, basicamente, em retomar temas do contexto brasileiro de uma maneira responsável, não caricaturesca nem "folclorizada", baseando a sua estética nas formas não tradicionais da narrativa e também na intenção de se aproximar do cotidiano com poucos recursos em termos de filmagem. A estética das imagens violentas, uma peculiar "galeria de famintos" constituía, para Glauber Rocha, a originalidade do novo cinema brasileiro. As seqüências eram registradas nos lugares escuros e sujos, com personagens que não pareciam em nada com Grace Kelly ou Gary Cooper, passavam fome, roubavam ou matavam para comer… Aquele mise-

rabilismo, que não podia ser confundido com o primitivismo, tinha como objetivo induzir a um debate no qual a realidade brasileira fosse discutida de uma maneira lúcida como um problema político.

> Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que um francês percebesse um argelino. (Rocha, 1981: 31-32)

A mobilidade do Cinema Novo, em termos da filmagem, se beneficiou do avanço tecnológico no campo do cinema que levou ao uso das câmaras leves e do tipo de negativo que permitia filmar com pouca luz, e também da possibilidade de captação do som direto. Portanto, junto aos temas que tentavam refletir a sociedade brasileira de uma forma autêntica, o Cinema Novo optava pela nova linguagem cinematográfica que instituía, por exemplo, um peculiar ritmo aos filmes, marcado pela montagem original e a descontinuidade dramática. "Os planos passaram a ser filmados no sentido de captar em cada um deles a síntese de um determinado fato. A conjugação destes planos provocou um ritmo muito mais próximo do samba do que da valsa" (Rocha apud Murano, Picchia, 1982).

A música popular brasileira adquiriu uma nova dimensão através do Cinema Novo, que a aproveitou não só como um elemento decorativo mas lhe atribuiu uma função ideológica, política. Igualmente, a vanguarda do cinema brasileiro liderada por Glauber Rocha provocou o surgimento de um novo tipo de ator que, longe dos padrões estéticos de Hollywood, encarnava a vida e as dores do povo brasileiro. Finalmente, na lista das propostas inovadoras dos cinemanovistas, cabe incluir a criação de um novo sistema de produção, distribuição e circulação dos filmes.

A experiência do Cinema Novo foi heterogênea e, por conseguinte, pode-se inclusive falar dos "vários cinemas novos" (Rocha apud Delahaye, Cast, Narboni, 1969: 38), incluindo entre as suas produções

os filmes que revigoraram a linguagem do cinema no Brasil, a exemplo de: *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha; *Rio 40 Graus* (1955), *Rio Zona Norte* (1957), *Boca de Ouro* (1960), *Mandacaru Vermelho* (1961), *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos; *Caminhos* (1959), *Arraial do Cabo* (documentário 1960), *Porto das Caixas* (1961), *Integração Racial* (documentário 1964) de Paulo Cesar Saraceni; *O Poeta do Castelo* (1959), *Couro de Gato* (1961), *Garrincha Alegria do Povo* (1963) de Joaquim Pedro de Andrade; *Escola de Samba Alegria de Viver*, um episódio em *Cinco Vezes Favela* (1961), *Ganga Zumba* (1963) de Carlos Diegues; *Os Cafajestes* (1962), *Os Fuzis* (1963) de Ruy Guerra; *Cidade Ameaçada (*1960), *O Assalto ao Trem Pagador* (1962), *Selva Trágica* (1963) de Roberto Farias; *A Grande Feira* (1960), *Tocaia no Asfalto* (1962) de Roberto Pires; *Pedreira de São Diogo* (1961), *Maioria Absoluta* (1963) de Léon Hirszman; *Bahia de Todos os Santos* (1961) de Trigueirinho Neto, entre outros.

Analisando o balanço do fenômeno artístico de maior referência na história do cinema brasileiro, Paulo Emilio Salles Gomes destacou o papel fundamental do Cinema Novo como alternativa ao cinema populista e comercial, criando a imagem visual da maioria absoluta dos brasileiros. O crítico explicou assim o papel dos cineastas que eram, para ele, o termômetro de uma juventude que "(…) se sentia representante dos interesses do ocupado e encarregada da função mediadora no alcance do equilíbrio social" (Salles Gomes, 1986: 96).

Contudo, a plena identificação com a sociedade brasileira não foi possível porque o Cinema Novo, como um glorioso episódio na história da cinematografia brasileira, não chegou a se realizar plenamente. Foi uma experiência que deixou algumas ideias e formulações em suspense, um fenômeno que oscilou entre a arte e a política e que, como afirma Raquel Gerber, não se completou:

> É uma experiência inacabada para o grupo de pessoas que a gerou e para a sua própria sociedade. Depois de ter-se caracterizado como movimento político através de uma linguagem alternativa do cinema tradicional (colonizado) e ao aquele do colonizador, nem sempre teve condições plenas para se realizar (Gerber, 1975:19).

De fato, no começo da década de 70 do século passado, o Cinema Novo começou a sofrer desgastes próprios de um grupo de cineastas heterogêneos e se transformou num fenômeno cada vez mais vulnerável. Duas circunstâncias contribuíram para a dispersão do ideal cinemanovista, defendido fervorosamente por Glauber Rocha: por um lado, a criação do Instituto Nacional do Cinema e, por outro, as críticas dos cineastas emergentes, liderados por Rogério Sganzerla, aos que aderiu Júlio Bressane. "Apertado à sua direita e à sua esquerda, com dúvidas ao respeito da sua própria vitalidade, chocado com os acontecimentos que não controla, o Cinema Novo começa a decretar a sua própria morte, firmando o certificado de óbito preenchido pelas novas gerações" (Diegues, 1988: 22). Assim comentou a agonia do movimento dos cineastas liderados por Glauber, um dos cinemanovistas mais consagrados no Brasil e amigo de Rocha, Carlos Diegues. Para ele, o Cinema Novo foi um sonho feito realidade devido à excepcional criatividade e perseverança de Glauber que se negava rotundamente a aceitar a lógica imposta à uma sociedade que sofria efeitos colaterais da colonização. Diegues lembra que o Cinema Novo não era só "um delírio bem sucedido" de Glauber, mas o motivo das suas dores, a razão da sua vida: "De maneira que podemos dizer inclusive, agora sem equivocar-nos, Cinema Novo e Glauber Rocha são a mesma pessoa" (Diegues, 1988: 56). Como o líder inegável do Cinema Novo no Brasil, Glauber mostrou, em múltiplas ocasiões, ser um defensor "de carteirinha" das propostas ideológicas e estéticas dos seus colegas. Inclusive na época da dispersão do movimento, na metade dos anos sessenta, e após a sua extinção[6], Glauber declarava solenemente a superioridade do Cinema Novo diante de outras manifestações da arte no Brasil: "(…) posso afirmar com serenidade que 'cinema novo', a pesar de ser destruído, é ainda a vanguarda cultural no Brasil, entendendo 'cultural' não como 'culturalismo' mas como uma linguagem que expressou linhas fundamentais de uma civilização colonizada" (Rocha apud Bentes, 1997: 408).

[6] Para a qual contribuiu notavelmente o golpe militar em 1964.

O Cinema Novo ganhou um lugar incontestável na história do cinema brasileiro e o seu líder, Glauber Rocha, ainda hoje, constitui a maior referência do cinema brasileiro para o mundo. No entanto, os meios de comunicação no seu próprio país preferem não lembrar as idéias essenciais do seu discurso que, se levado a sério, contribuiria de uma forma substancial para uma transformação qualitativa da sociedade brasileira. Apesar de um volume massivo de trabalhos acadêmicos, de um valor inquestionável, dedicados ao cineasta, não é fácil encontrar indícios de um debate público, por ele inspirado, e sim, matérias onde proliferam anedotas a respeito do seu comportamento e modos irreverentes. Num debate sobre a realidade brasileira, que poderia ser induzido pela arte de Glauber Rocha e que não foi realizado até agora, caberia dar maior atenção à importância que o artista atribuía às matrizes negras e indígenas do Brasil e também à sua visão da "cultura popular". No seu manifesto *Eztetyka do sonho*, pronunciado na Columbia University em 1971, Glauber apontava as matrizes indígenas e negras como a principal força motora da América Latina, pois "nossas classes médias e burguesias são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras" (Rocha, 1981: 221). Ele considerava que a "cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica" (Rocha, 1981: 221). Mesmo que a sua visão do Brasil como um país culturalmente soberano, gerador e não apenas importador do conhecimento, não tenha sido devidamente digerida nos ambientes intelectuais e políticos, pelo menos foi parcialmente retribuída por algumas mostras de afeto e orgulho por parte dos ambientes subalternos. Por isso, no final destas considerações gostaríamos de lembrar a homenagem prestada ao cineasta pela Escola de Samba Lins Imperial que, para o carnaval de Rio de Janeiro de 1983, escolheu como tema Glauber Rocha. A letra de um dos sambas, apresentados no concurso de samba enredo da escola, dizia o seguinte:

GLAUBER ROCHA
AQUI DEIXOU SAUDADE
CHEGOU A SER MALDADE

O QUE O DESTINO FEZ
NOS PRIVAR DE SUA INTELIGÊNCIA
DE TANTA COMPETÊNCIA
E GRANDE LUCIDEZ
MENINO DESTEMIDO DA BAHIA
FILHO DE VITÓRIA DA CONQUISTA
QUE NA CINEMATOGRAFIA
MOSTROU SEU TALENTO ALTRUÍSTA
REVOLUCIONOU O CINEMA NACIONAL
O PROJETANDO NO CENÁRIO NACIONAL
UM POETA INSPIRADO
ARROJADO, GENIAL.
CABEÇA DO CINEMA NOVO
QUE LEVOU AO POVO SUAS IDEIAS
MOSTRANDO SUA EXUBERÂNCIA
ATRAVÉS DE FILMES SENSACIONAIS
DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL
O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO
TERRA EM TRANSE, BARRAVENTO E OUTRAS MAIS
SÃO OBRAS LINDAS QUE FICARAM IMORTAIS.
AINDA ERA MUITO JOVEM
E TINHA MUITO PRA MOSTRAR
ATÉ A CULTURA FICOU A LAMENTAR
AI QUE VONTADE DE CHORAR
NO JARDIM DA ARTE ERA UMA FLOR
QUE PERECEU, MAS SEU PERFUME FICOU.
ELE ESTÁ PRESENTE NESTE CARNAVAL
HOMENAGEADO PELA "LINS IMPERIAL". BIS[7]

[7] Fragmento do samba apresentado no concurso de sambas, convocado pela Sociedade Recreativa Escola de Samba SRES, que homenageava Glauber Rocha como o tema do carnaval de Rio de Janeiro de 1983. Os autores Antero Marques, João Banana, Altair Marques apresentaram este samba pela Escola Lins Imperial. Documento doado para a Cinemateca Brasileira, em São Paulo, por João Luís Vieira, um dos jurados da Escola de Samba Lins Imperial, outubro de 1982.

Esta homenagem performática, pois visava uma ação espetacular de grande porte, foi articulada através de uma modalidade da música popular brasileira que, junto com o futebol, testemunham "uma das mais originais propostas do nosso esboço de civilização: a respiração fora do produtivismo sem trégua, a capacidade de comunicação entre lógicas múltiplas, e a leveza profunda" (Wisnik, 2008: 430). Cabe esperar que nesse singular esboço de civilização que é o Brasil, o cinema de Glauber Rocha possa ser considerado não apenas como uma dolorosa profecia, mas principalmente como um convite irrecusável para o debate, a lucidez e a metamorfose.

Bibliografia

BENTES, Ivana (ed.), (1997), *Cartas ao mundo / Glauber Rocha*, São Paulo, Companhia das Letras.

DELAHAYE, Michel, KAST, Pierre, NARBONI, Jean, (1969), "Entretien avec Glauber Rocha", *Cahiers du Cinema*, París, nº 214, pp. 23-40.

DIEGUES, Carlos, (1988), *Cinema brasileiro: idéias e imagens*, Porto Alegre, Ed. da Universidade /UFRGS; MEC/SESU/PROED.

ESCOLA DE SAMBA LINS IMPERIAL, (s.d.), *Sambas – enredo com tema de Glauber Rocha, concorrentes ao carnaval de 1983*, Documento consultado na Cinemateca Brasileira, São Paulo, junho de 2004.

GERBER, Raquel, (1975), *Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo*, Documento consultado na Cinemateca Brasileira, São Paulo, junho de 2004.

MARTÍNEZ CORREA, José Celso, (1990), *Testemunho registrado pela ocasião do centenário do nascimento de Oswald de Andrade*, Documento consultado no Museu da Imagem e do Som em São Paulo, junho de 2004.

MICHILIS, Aurélio, (1991), *Que viva Glauber!*, São Paulo, TV Cultura, documentário exibido no dia 27 de outubro.

MURANO, Virginia, PICCHIA, Pedro del, (1982), *Glauber o leão da Veneza*, documento consultado em Cinemateca Brasileira, São Paulo, Editora Escrita, junho de 2004.

REZENDE, Sidney (ed.), (1986), *Ideário de Glauber Rocha*, Rio de Janeiro, Philobiblion.

ROCHA, Glauber, (1981), *Revolução do cinema novo*, Rio de Janeiro, Alhambra.

SALLES GOMES, Paulo Emilio, (1986), *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

VENTURA, Zuenir, (1991), "Glauber Rocha: 10 anos sem a voz e o gênio do maior cineasta brasileiro", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22.08, p. 8.

WISNIK, José Miguel, (2008), *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras.



KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ISSN 2082-8594