



# Revista Portuguesa de Cultura

Nº4 Outubro 2013/Junho 2014



A presente edição da revista *Água Vai* será mais uma vez inteiramente dedicada ao Congresso dos Estudantes Lusitanistas da Polónia. O congresso *VIAGENS PELO MUNDO LUSÓFONO* decorreu entre os dias 21 e 22 de março. Literatura, artes plásticas, língua, história e música são as áreas abordadas nesta edição. A Profa. Dra. Barbara Hlibowicka-Węglarz - diretora do centro fez a abertura solene do congresso. A cerimónia de abertura contou também com breves intervenções do Magnífico Reitor da Universidade Marie Curie-Skłodowska - Prof. Dr. Stanisław Michałowski e do presidente da Faculdade de Letras - Prof. Dr. Robert Litwiński. A palestra de abertura intitulada: *E Depois do Adeus - o fim do Império em Almeida Faria e Lobo Antunes* foi proferida pela Profa. Dra. Anabela Dinis Branco de Oliveira da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Seguiram-se as comunicações dos estudantes de Varsóvia, Cracóvia, Wrocław, Poznań e Lublin onde são lecionados os cursos de língua portuguesa e de culturas lusófonas. O congresso contou também com a projeção de documentários portugueses apresentados no Rios - 1º Festival Internacional de Cinema Documental e Transmedia e a exposição de fotografias *Saudade* da Profa. Dra. Joanna Partyka da Academia Polaca das Ciências.

**CAMÕES**  
INSTITUTO  
DA COOPERAÇÃO  
E DA LÍNGUA  
PORTUGAL  
MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS

CONGRESSO  
DOS ESTUDANTES LUSITANISTAS DA POLÓNIA  
VIAGENS PELO MUNDO LUSÓFONO  
21-22 DE MARÇO DE 2013  
LUBLIN



#### LITERATURA

Anna Maria Bielak – Universidade de Poznań

**O BATEAU IVRE DE ARTHUR RIMBAUD E A ODE MARÍTIMA DE FERNANDO PESSOA COMO DOIS CAMINHOS PARA ATINGIR A SENSÇÃO TOTAL - 2**

Karolina Skalniak – Universidade de Wrocław

**ERNESTO DE MELO E CASTRO E OS INÍCIOS DA POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA - 6**

#### LÍNGUA

Julia Grabińska – Universidade de Wrocław

**HUNSRÜCKISCH – DIALETO ALEMÃO NO BRASIL - 9**

Anna Olchówka – Universidade de Wrocław

**TUDO MENOS FUTEBOL? IMAGEM DE ORGANIZAÇÃO DO EURO 2004 EM PORTUGAL NA IMPRENSA – CASO DO PORTO - 13**

Aleksandra Pietraszek – Universidade de Wrocław

**O PORTUNHOL: FRUTO DO CONTACTO LINGUÍSTICO ENTRE PORTUGUÊS E ESPANHOL - 17**

#### HISTÓRIA

Patrycja Milczanowska – Universidade Jagellónica de Cracóvia

**OS POLACOS NOS CAMINHOS PORTUGUESES ENTRE O SÉCULO XV E XIX - 20**

Anna Śniegula – Universidade de Wrocław

**IMPÉRIO PORTUGUÊS NO LIMAR DOS SÉCULOS XVIII/XIX - 23**

#### ARTE

Agata Bojanowska – Universidade de Varsóvia

**RUI CHAFES - 28**

Weronika Gwiazda – Universidade de Varsóvia

**A VIAGEM AOS CRUZAMENTOS ARTÍSTICOS DA CRIAÇÃO DE HELENA ALMEIDA - 31**

#### MÚSICA

Kamila Choroszewska – Universidade de Varsóvia

**AS MULHERES DO FADO – A CRIAÇÃO DA FIGURA FEMININA NAS LETRAS DE FADO - 36**

Michał Hutyk – Universidade Maria Curie-Skłodowska de Lublin

**JOSÉ AFONSO E JACEK KACZMARSKI PORTADORES DE IDEIAS E MENSAGENS UNIVERSAIS - 40**

Redação / Redakcja:

Justyna Wiśniewska

Lino Matos

Diretor artístico / Grafika:

Jorge Branco

Editado pelo Centro de Língua Portuguesa/  
Camões em Lublin

Diretora do Centro:  
Professora doutora Barbara Hlibowicka-Węglarz



## O BATEAU IVRE DE ARTHUR RIMBAUD E A ODE MARÍTIMA DE FERNANDO PESSOA COMO DOIS CAMINHOS PARA ATINGIR A SENSÇÃO TOTAL

Anna Maria Bielak  
Universidade de Poznań

A vida de Arthur Rimbaud foi curta, mas intensa. Tinha apenas 16 anos quando encontrou Paul Verlaine, um dos mais conhecidos poetas da época, e começou a namorar com ele. Ambos foram conhecidos pelas suas provocações e abuso do álcool. Encantado pelo caráter rebelde e pelo génio do jovem Rimbaud, Verlaine convidou-o a ir para Paris onde se envolveram sexualmente. Por causa deste jovem, abandonou a sua mulher e o seu filho. É nessa época que escreve os mais conhecidos dos seus poemas: entre outros, o Barco Bêbado (Bateau Ivre)<sup>1</sup>. No entanto, embora o seu talento fosse imenso, Arthur Rimbaud parou de escrever quando tinha somente 20 anos. Embarca para África e começa uma vida ainda mais intensa que a sua poesia. Inicia outros relacionamentos. Torna-se soldado (desertou) e mais tarde traficante de armas. A sua vida foi preenchida: se faltou algo, apenas o aborrecimento da vida quotidiana, normal. Da vida sentada, estática, regrada e revista<sup>2</sup> usando as palavras de Álvaro de Campos. Rimbaud, que admitia ser um «voyant», integrou a lista de Fernando Pessoa nas leituras obrigatórias da sua juventude. Ainda assim, Pessoa nunca ousou as extravagâncias deste estilo perante toda a Paris. Preferiu a contemplação a um assunto turbulento, o sossego do seu quarto a viagens exóticas. Em comparação com o rebelde Rimbaud, Pessoa parece um introvertido dominado pelo medo, desprovido de vontade própria. Alguém que sente o seu eu de maneira tão dolorosa, que decide parti-lo em heterónimos. Este grande poeta português parece ter-se recusado a participar na... vida. Assim, o seu caso foi o oposto de Rimbaud, que parou de escrever e começou a viajar. Perante isto, como é que Rimbaud pode ter sido o seu mestre? No poema A vida de Arthur Rimbaud, Pessoa disse a Rimbaud: Inveja a tua vida e tenho dela/ Que não foi minha, como que saudades (...) (Pessoa, 2005). É muito significativo o facto de que A Ode Marítima foi escrita por Álvaro de Campos. Ele foi a parte mais sombria e corajosa da personalidade de Pessoa, que, segundo as palavras de Teresa Rita Lopes, ousou, através dele, os gestos, as viagens e os excessos que o seu temperamento abúlico não lhe permitiam viver (Cavalcanti Filho, 2011 : 377).

Álvaro de Campos também é poeta. É engenheiro de navios e, portanto, de certo modo um criador de vida marítima. O criador sempre ao lado ou por cima da vida que corre. O seu lema é muito parecido com o de Rimbaud: sentir tudo

<sup>1</sup> Todas as citações de Bateau Ivre segundo a tradução de Augusto de Campos.

<sup>2</sup> Todas as citações de Campos que não tem referência no texto são provenientes da Ode Marítima. In: Obras de Fernando Pessoa / IV (Poesia). Lisboa, Promoclube.

## O BATEAU IVRE DE ARTHUR RIMBAUD E A ODE MARÍTIMA DE FERNANDO PESSOA COMO DOIS CAMINHOS PARA ATINGIR A SENSÇÃO TOTAL

de todas as maneiras, amar tudo de todas as formas. No poema A vida de Arthur Rimbaud estão já presentes os elementos da paisagem marítima: Vida que abre as velas; Um mar em mim (Pessoa, 2005) etc. O que pode sugerir a referência direta ao Barco Bêbado (uma das obras mais conhecidas de Rimbaud) ou pelo menos à metáfora da vida como mar; metáfora que serve como fundo das sensações de ambos, Rimbaud e Pessoa. Por causa disso, a comparação de Ode Marítima com Bateau Ivre parece tão interessante: através dela podemos capturar elementos comuns das duas filosofias de vida excessivamente diferentes, mas que se materializam nas visões muito semelhantes, na mesma imagem poética. Para percebê-las melhor, temos de imaginar a nossa vida como uma grande viagem solitária, através de um mar infinito e desconhecido. Sem qualquer ajuda ou indicação. Partir é igual a expor-se aos riscos, a mergulhar no indefinido. E se fosse possível não partir?

Assim podemos diferenciar duas atitudes: a de um lutador que aceita tudo o que o mar lhe trazer e de um homem que simplesmente não consegue a coragem para sair do porto. O primeiro é o barco, o sujeito lírico de Bateau Ivre; o segundo é Álvaro de Campos na sua Ode Marítima. Os dois poemas são baseados na confrontação de dois elementos: o Homem (ou o barco como a metáfora dele: Mas eu, barco perdido (...)) e o mar que provoca através da viagem as várias sensações. O homem fraco, sozinho e mortal, confrontado com a sua vida (o mar inacabado, infinito, eterno mas também transparente). O mar é cheio de perigos: no poema de Rimbaud são, por exemplo, tempestades e monstros marinhos como Leviatãs e Beemotes. Mergulhar o máximo possível em sensações para atingir a plenitude da experiência é o objetivo principal dos dois poetas.

O Bateau Ivre pode ser dividido em três partes: as primeiras cinco estrofes constituem a rutura do poeta com as amarras que o prendiam. Depois, começa a descrição comprida das suas experiências e aventuras marítimas. No fim, aparece o cansaço, a nostalgia e as saudades da vida normal. A Ode Marítima começa de forma mais tranquila: melancolia misturada com desassossego aparece no princípio do poema; a excitação aumenta progressivamente, com a visão de Campos a dilatar-se. Depois do epílogo, a tensão diminui e o eu lírico também experimenta a nostalgia e mesmo o arrependimento das façanhas imaginadas.

A primeira dificuldade da viagem é o facto de que os viajantes têm que contar com eles próprios, sem nenhuma ajuda ou apoio. O viajante está sempre sozinho. Seja a viagem real ou no mundo imaginado. A solidão de Barco de Rimbaud é

ainda reforçada pelo uso excessivo dos pronomes pessoais e deíticos da primeira pessoa do singular. Na Ode Marítima o sujeito lírico é o único homem neste cais: Sozinho, no cais deserto(...). A vida marítima a acordar, os elementos do bulício do porto multiplicam-se: aparecem os barcos, rebocadores, navios pequenos... No entanto, eles parecem ter a sua própria vida, sem qualquer elemento humano: as velas erguem-se, os rebocadores avançam, o navio deixa o cais... A solidão é relacionada com incapacidade de viver na sociedade. A inadaptação de Rimbaud surgiu também no poema dele:

*Quando eu atravessava os Rios impassíveis,  
Senti-me libertar dos meus rebocadores.  
Cruéis pelas-vermelhas com uivos terríveis*

*Os espetaram nus em postes multicores. (Rimbaud, 2010)*

Toda a primeira parte do Bateau Ivre trata desta libertação finalmente atingida. O ato é brutal, espontâneo, súbito. A libertação de repente provoca excitação e embriaguez.

A viagem de Álvaro de Campos começa de forma diferente. Está sozinho à beira dum cais deserto, a olhar o mar. Observa-o e contempla-o, ninguém pode distraí-lo. Parece contente e calmo, aproveitando a solidão. As primeiras sensações são muito subtis. Testemunha o nascer do dia, o princípio da vida e contenta-se em usufruir desse privilégio.

Observa, com indiferença, o bulício, o tumulto da vida marítima. A sua alma une-se com as coisas mais afastadas, acumuladas num paquete pequeno que está a entrar no porto. Com a doçura dolorosa que sobe em mim como uma náusea. É o primeiro estímulo para acordar dentro dele um movimento do «volante»: um volante começa a girar, lentamente. A partir de agora o volante vai medir o nível da sua excitação interior; vai voltar regularmente como refrão nas outras partes de Ode até a parar definitivamente.

O barco de Rimbaud já está em alto mar: Senti-me libertar dos meus rebocadores. Assim, quando de Campos observa, o Barco de Rimbaud navega. Para Rimbaud a partida significa rutura com aquelas normas que não consegue seguir, participar na própria vida. Para Campos não partir significa ficar excluído da vida própria, mas também ficar fora da sociedade: a vida passa-se no porto. Desde os primeiros versos que se vê a incapacidade de Campos para partir: observando um paquete tão afastado, desliga-se do lugar onde está: a minh' alma está com o que vejo menos. (...)/ Com o paquete que entra,/ Porque ele está com a Distância (...).

Ele parece não perceber o alvo da viagem: O

## O BATEAU IVRE DE ARTHUR RIMBAUD E A ODE MARÍTIMA DE FERNANDO PESSOA COMO DOIS CAMINHOS PARA ATINGIR A SENSÇÃO TOTAL

mistério alegre e triste de quem chega e parte. Cada chegada e cada partida constituem para ele um mistério. Descobrir este mistério pode significar perder o sentido da sua existência anterior, perturbem em mim o que eu fui... Rimbaud, ao contrário, parece conhecer o mistério. Ele fala na perspectiva de uma pessoa muito experimentada, que já descobriu todas as coisas. A impressão é reforçada com o uso dos verbos no pretérito e, especialmente, dos verbos com o valor de saber, conhecer: Então eu mergulhei nas águas do Poema; Conheço os céus crivados de clarões, as trombas, Eu vi o sol baixar, sujo de horrores místicos; Cheguei a visitar as Flóridas perdidas; Eu vi os arquipelagos astrais! e as ilhas (...).

As impressões de Rimbaud são mais gerais do que as de Álvaro de Campos. Ele usa as metáforas de forma muito elaborada. Embora seja provocado pelo desejo de se libertar, a viagem dele não é marcada por aquele medo e desassossego que acompanham Campos.

A impossibilidade de se adaptar também está ligada às suas práticas “inaceitáveis”, tal como o uso excessivo do álcool. Mesmo que na Ode Marítima apareça só um elemento nomeado literalmente (the bottle of the rum), todo o poema podia ser lido como um estudo sobre o delírio alcoólico: quando estamos a observar a progressão da condição do eu lírico - a excitação até à fúria, os seus gritos e lamentações efetuadas no cais - é difícil não imaginar um homem bêbado correndo na praia com uma garrafa na mão.

Também no Bateau Ivre aparecem alguns traços de embriaguez, começando pelo título, e nas construídas metáforas:

*Mais leve que uma rolha eu dancei nos lençóis  
das ondas a rolar atrás de suas vítimas,  
dez noites, sem pensar nos olhos dos faróis!*

Já no princípio do poema, Campos previu que os esforços da sua imaginação são fúteis: tudo isso é saudade de pedra, disse ele. Este verso define perfeitamente a sua «deficiência»: sensível como poeta, não como um homem que vive entre os outros homens; frágil para subtilidades do verso e insensível para o quotidiano. Poeta sensacionista cujos poemas são um extravasar de emoção, usando as palavras de Reis (Pessoa, 1986 : 14) ele não consegue amar e sentir como a gente normal. Tudo isso aumenta ainda a sua determinação de partir e participar na verdadeira vida. Assim, suspenso entre duas extremidades, passo a passo, ele cai no seu delírio. Como Rimbaud, de Campos tenta cortar as ligações com a sociedade, pelo menos no espírito: O mundo inteiro não existe para mim! Ardo vermelho! / Rujo na fúria da aborda-

gem!. Tenta desfazer as amarras de moralidade: Fugir convosco à civilização! / Perder convosco a noção da moral!

Para Álvaro de Campos, o mar constitui um espaço ideal, o universo independente e completo. O mundo dos homens do mar, marinheiros e dos piratas. A vida marítima é do seu ponto de vista, afastada como uma ideia da vida perfeita: Toda a vida marítima! Tudo na vida marítima! / Insinua-se no meu sangue toda essa sedução fina.

O mar é para ele um lugar onde se encontram e se misturam todas as possibilidades de todos os tempos: A extensão mais humana, mais salpicada, do Atlântico! / O Índico, o mais misterioso dos oceanos todos!

Em todo o lado temos muitas referências ao passado da vida marítima em geral: ao tempo dos descobrimentos e à grandeza da nação portuguesa neste período. O mar constitui o campo de rivalidade com Camões, que já elogiou esta época n’Os Lusíadas. O eu lírico sobrepõe-se ao eu do primeiro explorador, descobridor das terras novas e aquele que subjugou os novos mundos.

Com o desejo enorme de libertação, com ou sem álcool, Campos provoca no seu interior um desejo irresistível de deixar a sua vida presente e partir:

*Ah seja como for, seja por onde for, partir!  
Largar por aí fora, pelas ondas, pelo perigo, pelo mar.  
Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância Abstrata,  
Indefinidamente, pelas noites misteriosas e fundas,  
Levado, como a poeira, plos ventos, plos vendavais!  
Ir, ir, ir, ir de vez!*

A sua canção está entrelaçada com os gritos de marinheiros, que parecem uivos de animal, do cais para o mar. O grito é cada vez mais longo e, afinal, transforma-se em palavras, em canção pirata. Quanto maior é o desejo de Campos de partir, menos ele controla os seus sentimentos e assim aumenta a sua capacidade de andar no mar alto e de começar a viver como toda a gente. No clímax, ele pede aos marinheiros para levá-lo com eles: partir para experimentar a vida no seu total.

A permanente consciência da sua falta exige outros recursos. Para realizar a sua visão da vida ideal, precisa de homem ideal, que seja capaz de dominar todos os perigos marítimos e capturar todas as sensações. Um homem que não tenha escrúpulos e assim seja capaz de acumular todos os seres num mesmo corpo. Em busca do seu herói, com grande desejo de tornar-se como ele, Campos expande a sua visão: primeiro ele elogia o marinheiro, homem comum, inconsciente herói da vida:

*Eh marinheiros, gajeiros! eh tripulantes, pilotos!  
Navegadores, mareantes, marujos, aventureiros!*

## O BATEAU IVRE DE ARTHUR RIMBAUD E A ODE MARÍTIMA DE FERNANDO PESSOA COMO DOIS CAMINHOS PARA ATINGIR A SENSÇÃO TOTAL

*Eh capitães de navios! homens ao leme e em mastros!  
Homens que dormem em beliches rudes!  
Homens que dormem co’o Perigo a espreitar plas vigias!  
Homens que dormem co’a Morte por travesseiro!  
Homens que têm tombadilhos, que têm pontes donde olhar  
(...)  
Eh-eh-eh-eh-eh-eh!*

Cada um tem as suas funções: através do trabalho da tripulação, de Campos constrói a sua própria sociedade. Num outro fragmento, ele evoca Ulisses, o viajante eterno. Com a vontade das sensações mais fortes e com a aceleração do «volante», o marinheiro é substituído pelo pirata. Assim, o seu poema transforma-se numa comprida ladainha, primeiro para o homem, depois para o marinheiro e até ao pirata, como a forma acabada (total) do ser humano, o mais cruel e ilimitado. Passo a passo, Campos entra nas visões mais improváveis e cruéis. Evoca as imagens trágicas e obscenas:

*Sangue! sangue! sangue! sangue!  
Explode todo o meu cérebro!  
Parte-se-me o mundo em vermelho!*

Quando sabe que o seu espírito não o deixa sentir como toda a gente (o seu delírio é muito instável), espera acordar as sensações através do seu corpo: Crucificai-me nas navegações / E as minhas espáduas gozarão a minha cruz! De Campos inveja a vida dos piratas até querer não apenas partir com eles, mas metamorfoseia-se num deles.

*Ah, ser tudo nos crimes! ser todos os elementos componentes  
Dos assaltos aos barcos e das chacinas e das violações!  
(...)*

*Ser o pirata-resumo de toda a pirataria no seu auge,  
E a vítima-síntese, mas de carne e osso, de todos os piratas do mundo!*

Ele imagina que já se transformou em pirata. Quando percebe que não vai conseguir viver como eles, procura outras soluções. Pede o mínimo: ser um bicho num dos seus barcos. Ser uma mulher que espera por eles num porto e assim conhece o mistério da sua vida. Ser o meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres/ Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas pelos piratas! Ser a vítima, a vítima-síntese, mas de carne e osso, de todos os piratas do mundo.

Depois duma viagem comprida, Campos fica esgotado. Os seus uivos e gritos transformam-se desta vez em riso de maluco. O volante decresce regularmente, ele não quer mais matar nem ver sangue, arrepende-se das imagens evocadas. Os gritos do marinheiros são substituídos pela canção da sua infância, cantada por uma velha tia.

*Parte -se em mim qualquer coisa. O vermelho anoiteceu.  
Senti demais para poder continuar a sentir.  
Esgotou-se-me a alma, ficou só um eco dentro de mim.  
Decresce sensivelmente a velocidade de volante.*

Também Rimbaud, depois de ter experiência, não consegue mais continuar a sua visão. A única consolação é o facto que a aventura se tornou experiência.

*Sim, chorar eu chorei! São mornas as Auroras!  
Toda lua é cruel e todo sol, engano:  
O amargo amor opiou de ócios minhas horas.  
Ah! que esta quilha rompa! Ah! que me engula o oceano!*

Ambos são ultrapassados pela sua sensibilidade. Campos tornou dinâmicos os seus tédios e ânsias, numa unidade explosiva. Depois de ter homenageado a civilização, ele aceita o facto de que a viagem constitui o obrigatório em cada homem. O último barco que ele menciona é um “tramp-steamer” inglês/ Muito sujo, como se fosse um navio francês/ Com um ar simpático de proletário dos mares.

A totalidade das sensações deixa um vácuo embaraçoso. Álvaro de Campos acaba por arrepender-se da sua vida anterior, tentando evocar outra vez as imagens que se tornaram fúteis e nas quais não acredita mais. A canção da sua tia resoa:

*Era a «Bela Infanta»... Relembro, e a pobre velha voz ergue-se  
dentro de mim  
E lembra-me que pouco me lembrei dela depois, e ela amava-me tanto!  
Como fui ingrato para ela — e afinal que fiz eu da vida?*

### Referências bibliográficas:

- Cavalcanti Filho J. P. (2011). *Fernando Pessoa - uma quase autobiografia*. Rio de Janeiro, Record.
- Pessoa F. (1986). Ode Marítima. - In: *Obras de Fernando Pessoa /IV (Poesia)*. Lisboa: Promoclube.
- Pessoa F. (1986). Nota preliminar de Poesias de Álvaro de Campos. - In: *Obras de Fernando Pessoa/IV*. Lisboa: Promoclube.
- Pessoa F. (2005). A vida de Arthur Rimbaud. - In: *Poesia 1902-1917*, Assírio & Alvim, ed. Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas, Madalena Dine.
- [http://cfp.cmlisboa.pt/pls/html/db/fp=334:6:4084104801843610:::P6\\_POE\\_ID,P6\\_TEP\\_ID,P6\\_ANCOR,P6\\_AUTOR,P6\\_POEMA,P6\\_ID,P6\\_TIPO:3649,32221,95,Fernando%20Pessoa,A%20vida%20de%20Arthur%20Rimbaud,12,autor](http://cfp.cmlisboa.pt/pls/html/db/fp=334:6:4084104801843610:::P6_POE_ID,P6_TEP_ID,P6_ANCOR,P6_AUTOR,P6_POEMA,P6_ID,P6_TIPO:3649,32221,95,Fernando%20Pessoa,A%20vida%20de%20Arthur%20Rimbaud,12,autor)
- Rimbaud A. (2010). *Barco Bêbado*. - In: <http://delicadamentemaleducado.blogspot.com/2010/04/o-barco-bebado-arthur-riimbaud.html>

**Anna Maria Bielak** – Estudante da Universidade de Adam Mickiewicz em Poznań, da filologia portuguesa (2. ano) e da filologia francesa (1.ano mestrado). Tem interesse pela literatura francesa e portuguesa, especialmente do modernismo e contemporânea. Toma parte ativa na vida do Instituto Português em Poznań.

Karolina Skalniak  
Universidade de Wrocław

Como os limites da poesia experimental são imprecisos, não é possível dizer exatamente a data do seu princípio. A história da lírica visual remonta ao nascimento da escrita. Já na Grécia Antiga conhecia-se *technopaigneia*, ou seja, composições em forma de asas, ovos, etc. (Bohn, 2006: 6).

A poesia experimental moderna sendo um gênero marginal e rechaçado pelos críticos, apesar de não se poder medir através da estética tradicional, tem a sua própria tradição que é independente da literatura geral. Podemos procurar os seus inícios na França do século XIX. São os anos 1850-1880 que constituem um período muito significativo marcado por grandes nomes como Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire. Todas as atividades do espírito da *modernité* como *As Flores do Mal* que veem a luz em 1857, *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, junto às publicações de Rilke, Ungaretti, Trakl, Pessoa, Eliot, Seferis, Mandelstam e Aleixandre, mostram a importância desta tendência, motor de quase todas as criações literárias do século XX (Benoit-Dusauso, Fontaine, 2009: 635).

Os conceitos do simbolismo, da sonorização e da visualização da poesia desenvolvidos por Mallarmé são uma base e um ponto de referência para muitos autores posteriores, de modo que se pode denominar ao poeta francês pai da poesia experimental.

A intensa necessidade da reforma da língua aparece na Itália ao princípio do século XX (Tkaczyk, 2003: 52-61). São os futuristas como Filippo Tomaso Marinetti que querem que a arte abarque todos os âmbitos da atitude de homem: política, família, ciência e economia.

Outra corrente que surge naquela época e que ganha popularidade em Paris, Berlim e Nova York é o dadaísmo, que como o futurismo acentua o aspeto fonético e visual da língua. Os dadaístas jogam com a língua, o seu programa é, precisamente, a falta de programa, a casualidade.

Um dos mais importantes propagadores da nova poesia é Apollinaire fascinado pelas ideias futuristas (Tkaczyk, 2003: 66). A essência da obra do francês são os seus caligramas, por outras palavras poemas estruturados como uma imagem que se relacionam com o conteúdo do texto. Os caligramas de Apollinaire, ao contrário dos conhecidos e praticados já antes, estão cheios da sensualidade, da necessidade de descrever a realidade com as suas cores, os seus sentimentos, sabores e sons.

As palavras em liberdade marcam também a obra de Pierre Reverdy e Max Jacob, entre outros

(Benoit-Dusauso, Fontaine, 2009: 740-741). Em relação aos escritores anglófonos, a poesia da época do modernismo está dominada por T. S. Eliot e Ezra Pound. Quanto à Espanha, os inícios da poesia experimental estão relacionados com a atitude de Julio Campal, Juan Eduardo Cirlot e Fernando Millán.

São principalmente Fernando Pessoa, José de Almada-Negreiros e Mário de Sá-Carneiro que dão uma nova dimensão à língua poética em Portugal. O mais inovador é, claramente, o uso de heterónimos por Fernando Pessoa, por exemplo: Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Vicente Guedes.

A poesia experimental portuguesa como tal surge na década de 60 com um grupo de poetas e artistas que tentam romper com os conceitos tradicionais de texto e de objeto artístico (Torres, 2008). Naquela época começa o período de florescimento deste movimento em Portugal que se desenvolve até hoje em dia. Entre outros autores da nova corrente pode-se enumerar: Ana Hatherly, António Aragão, António Barros, Ernesto de Melo e Castro, Fernando Aguiar, Salette Tavares e Silvestre Pestana.

O aparecimento da poesia experimental em Portugal é de certo modo precedido com a publicação de uma antologia de Poesia Concreta do Grupo Noigandres em 1962 pela embaixada do Brasil em Lisboa, no mesmo ano em que se publicam *Ideogramas* de Ernesto M. de Melo e Castro, o primeiro livro português de poesia experimental. Em Portugal não se forma nenhum grupo estruturado de poetas experimentais, é por isso que não se produz nenhum manifesto, o que é próprio para correntes deste tipo. Os concretistas portugueses organizam exposições e *happenings*, publicam revistas. Em 1964 aparece o primeiro número da revista *Poesia Experimental*, editada por António Aragão e Herberto Helder. No ano seguinte tem lugar o primeiro happening, a exposição intitulada *VISOPOEMAS*. Ainda no ano 1965 publica-se *Proposição 2.01 – Poesia Experimental*, um excelente ensaio teórico de Ernesto M. de Melo e Castro junto a uma antologia de poemas internacionais que o segue. Depois lançam-se também as revistas *Operação 1 e Operação 2 e Hidra 2*, entre outros. Em 1971 publica-se o primeiro romance experimental português, *Um buraco na boca* de António Aragão. Dois anos depois edita-se *Antologia da poesia concreta em Portugal*, o que permite encerrar um certo etapa. A presença da poesia experimental na literatura portuguesa está afirmada.

“Um quadro é um poema calado e um poema um quadro sonoro”, diz um preceito chinês. Graças às experiências de Mallarmé, Apollinaire e os seus seguidores, a ideia do poema-quadro é rein-

ventada. A poesia tenta converter-se numa arte espacial ao exemplo da escultura e da pintura. A linguagem começa a perceber-se como matéria: muito característico é o uso dos elementos não idiomáticos, a fragmentação de palavras, etc.

A poesia experimental tem vários ramos (Mitre, 1974: 675):

1. **a poesia concreta** compreende a língua como matéria e estabelece com ela estruturas diferentes;

2. **a poesia visual**: tenta apagar limites entre um poema e um quadro redescobrimdo a caligrafia e o aspeto gráfico de palavras e letras que são núcleo da energia visual;

3. **a poesia fonética** é composta por fonemas ou simplesmente por sons articulados por órgãos vocais humanos;

4. **a poesia objetiva** está baseada numa organização gráfica, escultural e musical com a cooperação constante de pintores, escultores e músicos;

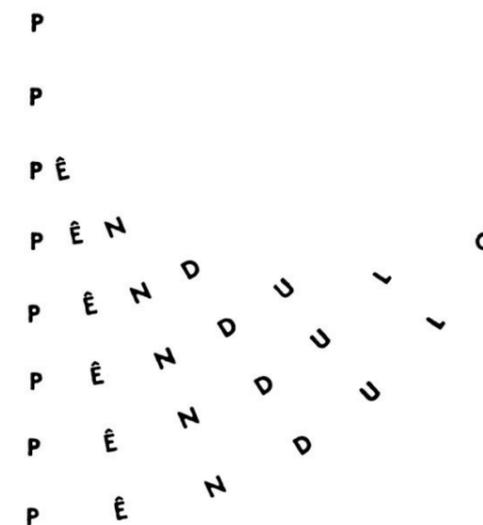
5. **a poesia fónica** refere-se frequentemente a si mesma. Um poema fónico cria-se diretamente na fita magnetofónica tratando frases como centro e objeto da energia auditiva. Poemas fónicos são muitas vezes encadeamento de onomatopéias;

6. **poesias cibernéticas**, permutativas, verbofónicas, etc.: são frutos da contemporaneidade que desfrutam do progresso tecnológico;

Com certeza, os critérios desta categorização não são exatos. As poesias experimentais são poesias de estruturas e montagens que introduzem ao leitor em estados antes desconhecidos construindo expressões originais. O que fazem é manifestar o significante e deixar passar ao fundo o significado. Simultaneamente desejam livrar o leitor da bagagem cultural ligada com a linguagem. São poesias ainda não formadas, mas as que se estão a formar.

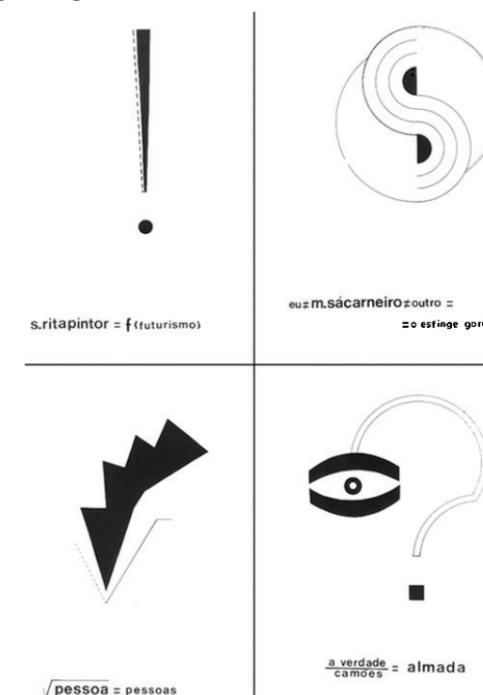
Neste momento, serão apresentados alguns exemplos da obra de Ernesto Manuel de Melo e Castro, poeta, ensaísta e professor universitário, natural da Covilhã, nascido em 1932 que é de facto o pai da poesia experimental portuguesa.

*O pêndulo* é uma composição visual clássica que se refere aos caligramas tradicionais de Apollinaire. A disposição de letras reflete o movimento do objeto designado e provoca em leitores a impressão do dinamismo. O motivo do tempo marcado pelo pêndulo faz referência ao tópico *tempus fugit* da época do Barroco.



O pêndulo, Ernesto de Melo e Castro

*Retratos Metamíticos* é outra experiência do poeta português, uma estranha união de ilustração e compostas sobre elas expressões matemáticas nas quais se podem distinguir nomes de alguns artistas portugueses: Santa-Rita Pintor, iniciador do futurismo na pintura portuguesa; Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, poetas modernistas e Luís Vaz de Camões, o maior poeta do Classicismo português.



Retratos metamíticos, Ernesto de Melo e Castro

## ERNESTO DE MELO E CASTRO E OS INÍCIOS DA POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA

Concluindo, o melhor comentário desta obra serão os versos dum metapoema de Ernesto de Melo e Castro (de Melo e Castro, 2010: 15):

*todos os poemas são visuais  
porque são para ser lidos  
com os olhos que veem  
por fora as letras e os espaços  
mas não há nada de novo  
em tudo o que está escrito  
é só o alfabeto repetido  
por ordens diferentes  
letras palavras formas  
tão ocas como as nozes  
recortadas em curvas e lóbulos  
do cérebro vegetal : nozes  
os olhos é que veem nas letras  
e nas suas combinações  
fantásticas referências  
vozes sobretudo da ausência  
que é a imagem cheia  
que a escrita inflama  
até ao fogo dos sentidos  
e que os escritos reclamam  
para se chamarem o que são  
ilusões fechadas para  
os olhos abertos verem*

### Referências bibliográficas:

Benoit-Dusauroy, A., Fontaine, G., coord. (2009). *Literatura Europy: historia literatury europejskiej*. Gdańsk, Słowo/obraz terytoria.

Bohn, W. (2006). Kryzys znaku. - In: *Literatura na Świecie*, Warszawa, Biblioteka Narodowa, p.6. de Melo e Castro, E. (2010). *Neo-Poemas-Pagãos*, São Paulo, Selo Demônio Negro.

Mitre, E. (1974). Los ideogramas de José Juan Tablada. - In: *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, XL, núm. 89.

Tkaczyk, K. (2003). *Kilka uwag o naturze poezji wizualnej w początkach XX wieku*. - In: K. Najdek, K. Tkaczyk (eds.), *Teoria literatury żywa: między słowem a obrazem*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

Torres, R. (2008). A Poesia experimental portuguesa. - In: *Poesia Experimental Portuguesa - Cadernos e Catálogos*.

**Karolina Skalniak** - Universidade de Wrocław. Amante da cultura lusófona e de Lisboa onde teve sorte de estudar graças ao programa ERASMUS (Universidade Nova de Lisboa). Os seus interesses académicos estão relacionados com a literatura da Península Ibérica.

Fotografia: Jorge Branco

## HUNSRÜCKISCH – DIALETO ALEMÃO NO BRASIL

**Julia Grabińska**  
**Uniwersytet Wrocławski**

Como podemos ler no livro de Barbara Hlibowicka-Weglarz “Język portugalski w świecie wczoraj i dziś” segundo os dados da UNESCO (World Culture Report 2000) de 2000, no limiar dos séculos XX e XXI existiam cerca de 6700 línguas. O português é falado por cerca de 200 milhões pessoas de quatro continentes. Graças a isso, o português ocupa o sexto lugar entre os 6700 idiomas mais falados - depois do chinês, do inglês, do hindi, do espanhol e do bengali. É o terceiro entre os idiomas europeus. Para cerca de 183 milhões pessoas o português é a língua materna.

Devido à existência de outros idiomas indígenas, ao contacto com outras culturas ou à imigração, encontramos um grande número de dialetos no Brasil. O português é a única língua nacional oficial no Brasil, mas o Brasil é um país multilíngue. No Brasil existem cerca de 200 outras línguas chamadas línguas minoritárias (por exemplo, idiomas autóctones). Podemos também distinguir idiomas que apareceram no Brasil graças ao processo de imigração no Brasil (línguas alóctones). São exemplos destes idiomas o japonês, o italiano, o alemão, o polaco, que encontramos sobretudo no sul do Brasil.

O IPOL (Instituto de Investigação e Desenvolvimento em Política Linguística, uma instituição no Brasil que se ocupa da identificação, registo e manutenção das línguas minoritárias de diferentes territórios e áreas nacionais) diferencia entre outros os seguintes idiomas no Brasil: o hunsrückisch, a língua japonesa, a Língua Brasileira de Sinais, a língua caingangue, a língua guarani, o nheengatu, o polaco, o pomerano, o portunhol e o italiano.

Pessoalmente, aquele que despertou o meu interesse foi o dialeto alemão hunsrückisch (podemos também dizer hunsrik ou, quanto à versão brasileira, riograndenser hunsrückisch) falado na região do Hunsrück no sudoeste da Alemanha e nos estados de Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Paraná e Espírito Santo no Brasil e abrange também parte da Argentina e do Paraguai (podemos então falar sobre uma ilha linguística). É a língua dos imigrantes da Alemanha e dos seus descendentes que moram no sul do Brasil. A versão brasileira é uma variante de Hunsrückisch - dialeto/língua alemão falado na região de Hunsrück na Alemanha.

Vale a pena mencionar um pouco sobre o hunsrückisch da Alemanha para poder apresen-

tar as raízes do hunsrückisch do Brasil. Hunsrück é uma região do oeste da Alemanha, no Estado da Renânia-Palatinado, localizada perto dos rios Reno e Mosela e próxima da atual fronteira com o Luxemburgo. Enquanto região, Hunsrück tem as fronteiras claras, ao contrário da língua hunsrückisch. O hunsrückisch fala-se fora das fronteiras de Hunsrück, mas também o idioma interno é diferenciado. Como quase todos os dialetos alemães, o hunsrückisch desintegrou-se em diferentes áreas. Cada aldeia tem a sua própria pronúncia. Hoje em dia, infelizmente, cada vez menos pessoas falam e compreendem hunsrückisch, especialmente os jovens. Por sorte existem algumas pessoas que tentam salvar este dialeto.

O riograndenser hunsrückisch desenvolveu-se graças à imigração alemã no Brasil, há mais de 200 anos. Os imigrantes da região de Hunsrück estabeleceram-se no sul do Brasil, especialmente no estado Rio Grande do Sul. Esta imigração começou no ano 1824. Nessa altura chegaram as primeiras famílias alemãs ao Brasil. Os imigrantes alemães que se seguiram a essa primeira vaga colonizaram outros estados vizinhos, Santa Catarina, Paraná e Rio de Janeiro e também outros estados do Brasil, por exemplo São Paulo, Espírito Santo e leste de Minas Gerais. Os imigrantes alemães colonizaram majoritariamente áreas pouco urbanas e pouco desenvolvidas, cabendo-lhes a eles a tarefa de urbanizar estes locais. A maioria dos imigrantes da Europa central eram pessoas da região de Hunsrück e das regiões vizinhas. Também emigraram pessoas de outras regiões e países europeus de culturas eslavas, por exemplo da Pomerânia, hoje território da Polónia.

Com o passar do tempo os imigrantes alemães e os seus descendentes adotaram o hunsrückisch, mas também o alemão-padrão e o pomerânio. O dialeto pomerânio que pertence à língua plattdüütsch impõe-se lado a lado ao hunsrückisch no sul do Brasil, mas não é tão comum e popular. O dialeto pomerânio e outras formas relatas do llattdüütsch podem ouvir-se na cidade de Pomerode, em Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Paraná, Espírito Santo ou São Paulo. Além disso, o pomerânio é uma língua cooficial no município de Pancas e no município de Santa Maria de Jetibá. Também podemos distinguir outro dialeto alemão: katarinensisch. A designação katharinensisch refere-se ao estado Santa Catarina, onde apareceu pela primeira vez. Não tem nenhum status oficial. Cerca de 200 mil pessoas falam katarinensisch, mas hoje em dia a maioria aprende a língua alemã.

Sobre o hunsrückisch (em forma brasileira) exerceram influência outras línguas e dialetos de outros imigrantes alemães antes mencionados,

como por exemplo o pomersch (o pomerânio) e bairisch (a língua bávara) ou hochdeutsch (o alemão-padrão/o alto alemão). Além disso, o hunsrückisch foi influenciado pelos dialetos austríacos, a língua italiana e outros dialetos de outros imigrantes e a língua portuguesa. Este dialeto foi influenciado também pelas novas fauna e flora. O hunsrückisch surgiu numa região de fronteira entre a Alemanha e a França e por isso também foi influenciado pela língua francesa.

O riograndenser hunsrückisch era o dialeto alemão mais falado, popular e divulgado do sul do Brasil. Infelizmente, hoje em dia (especialmente nas últimas três ou quatro gerações) fala-se cada vez menos este dialeto. Isto deveu-se, essencialmente, à repressão da língua alemã durante a Segunda Guerra Mundial. A razão de recuo do uso do alemão era também o Estado Novo de Getúlio Vargas. Getúlio Vargas proibiu o uso de línguas minoritárias em público e em casa. O uso de alemão em público nesse tempo era proibido sob pena de multa. Quando o Brasil entrou na Segunda Guerra Mundial, os alemães brasileiros passaram a ser considerados a quinta coluna nazi, foram discriminados e internados. Nas escolas eram chamados “alemães batata”. Como consequência disso, a geração jovem aprendeu o português como a sua primeira língua. Hoje em dia, o hunsrückisch fala-se quase só no meio privado e pessoal, em eventos comunitários, espaços rurais, comunidades e entre as pessoas mais velhas, não se utiliza fora de casa. Não temos estatísticas precisas sobre o número de pessoas que consideram o hunsrückisch a sua língua materna. Não sabemos também quantas pessoas falam nesse dialeto fluentemente ou se comunicam com algum grau de fluência, mas sabemos que existem pessoas que utilizam o hunsrückisch fluentemente, mesmo como língua materna. As estimativas sobre o número dos falantes são diferentes: algumas referem 200 mil, algumas falam em milhões. É importante dizer que a maioria dos falantes do hunsrückisch no Brasil fala fluentemente português (para alguns dos falantes do hunsrückisch o contato com a escola era equivalente a aprender português). Mas, como disse a pesquisadora Ingrid Margareta Tornquist, autora da tese *Isto aprendi com minha mãe. Linguagem e conceitos éticos entre teuto-brasileiros no Rio Grande do Sul, em várias regiões do Rio Grande do Sul o alemão continua sendo o primeiro idioma na comunicação dentro da família e entre amigos. Também o Cléo Altenhofen explica:*

*O português passou a ser símbolo da cidade, das camadas mais altas da população, do saber, da escola e de*

*uma geração mais jovem. O hunsrückisch ficou associado às zonas rurais, à origem, à família, à solidariedade entre os grupos e às gerações mais velhas. (Vilela, 2004)*

Isso mostra que embora distingamos o hunsrückisch, não existe um dialeto alemão-brasileiro unificado. O hunsrückisch também tem muitas diferenças internas e depende de falantes, regiões etc.

O nome riograndenser hunsrückisch foi introduzido no ano de 1996 por Cléo Vilson Altenhofen e refere-se ao estado do Rio Grande do Sul onde se fala este dialeto. Altenhofen distinguiu o riograndenser hunsrückisch por causa das diferenças entre o dialeto falado na Alemanha e o dialeto falado no sul do Brasil. O hunsrückisch é uma língua cooficial do município de Antônio Carlos em Santa Catarina e no município de Treze Tílias em Santa Catarina. Além disso, este dialeto está em fase de oficialização em Santa Maria do Herval no Rio Grande do Sul. Em Santa Maria do Herval existe uma entidade que tenta preservar o hunsrückisch - Equipe Hunsrik. Também foi declarado patrimônio linguístico do Rio Grande do Sul. Como diz o artigo primeiro:

*Fica declarada integrante do patrimônio histórico e cultural do Estado a “Língua Hunsrik”, de uso comum entre os descendentes de imigrantes germânicos chegados há quase dois séculos da Alemanha ao Estado do Rio Grande do Sul. (Estado do Rio Grande do Sul, 2012)*

O hunsrückisch ganhou também um atlas linguístico que registou o estado atual desse dialeto. O atlas mostra variações na pronúncia, a assimilação de termos de português e a geração de novas palavras. Foi um projeto realizado por uma equipa de mais de 10 pessoas do Instituto de Filologia Românica da Universidade de Kiel (Christian-Albrechts-Universität, Alemanha) e do Instituto de Letras / Área de Língua Alemã da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, UFRGS). Esse programa foi guiado pelos professores Harald Thun (Kiel) e pelo já mencionado Cléo Altenhofen e tem o nome de Atlas Linguístico-Contatual das Minorias Alemãs na Bacia do Prata: hunsrückisch (ALMA-H).

Os investigadores realizaram um questionário de 300 perguntas entres os falantes do hunsrückisch para descobrir usos e pronúncias de palavras do dialeto. Uma das perguntas, por exemplo, pretendia saber o nome do pássaro que constrói um ninho de barro em forma de forno. Thun explicou que alguns poderiam responder “joão-de-barro”,

mas outros poderiam dizer “matschbauer”. Esta palavra não existe no alemão-padrão. Com estas perguntas os pesquisadores conseguiram determinar e ordenar o estado atual do Hunsrückisch. Uma das características essenciais dos dialetos alemães usados no sul do Brasil é a criação de palavras alemãs a fim de nomear elementos da flora e da fauna brasileira. Esta criação nota-se tanto pela assimilação de termos portugueses, como pelo processo de composição que é muito comum no alemão. É uma justaposição de palavras para gerar novas palavras, por exemplo matsch (barro) e bauer (construtor) que formam matschbauer. Os pesquisadores também investigaram se o uso do hunsrückisch se mantém através das gerações. Para 2007 estava prevista a elaboração de um dicionário que deveria comparar o hunsrückisch brasileiro ao hunsrückisch falado no oeste da Alemanha, o português e o alemão-padrão. A conclusão deste projeto devia ter acontecido no final de 2010, mas não encontrei nenhuma informação sobre a publicação deste dicionário.

Também foi criado o Atlas Linguístico-Etnográfico da Região Sul do Brasil (Alers). É uma co-edição da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Universidade Federal de Santa Catarina e Universidade Federal do Paraná. O Alers cataloga as diversas variações do alemão e o português presentes no sul do Brasil e tenta anotar a variante linguística dominante em cada aldeia cartografada (registra cerca de 300 mil dados orais, colhidos em 275 pontos dos três estados).

Quanto à ortografia e escrita do hunsrückisch, existem muitas ideias sobre como deveria escrever-se neste dialeto. Altenhofen diz que para a escrita do hunsrückisch deveria usar-se a escrita do alemão. Altenhofen é um participante do Grupo de Estudos da Escrita do Hunsrückisch (ESCRI-THU). Este grupo foi criado para desenvolver um sistema de normas para a transliteração dos dados do hunsrückisch. Este projeto integra-se no projeto ALMA-H. No entanto, não existe um modelo ortográfico comum aprovado por todos os falantes do riograndenser hunsrückisch. As pessoas que conhecem o alemão tratam de usar os acordos do mesmo para escrever. O resultado é uma falta de standardização da escrita. Outros baseiam-se no trabalho da linguista alemã Ursula Wiesemann. A escrita que usam é baseada na ortografia portuguesa. Este sistema é mais fácil na assimilação. Mas é recusado pelas pessoas que prefeririam uma ortografia baseada no alemão. Wiesemann diz que não é necessário saber ler hochdeutsch (alto alemão) para ler ou escrever hunsrückisch. Propõe para o hunsrückisch sul-americano a escrita de maneira regular, segundo os fonemas

da língua. No seu trabalho Wiesemann faz uma análise dos fonemas do hochdeutsch e os fonemas do português do Brasil. Ela explica também a sua análise fonológica do hunsrückisch do Brasil e diz como deveria escrever-se ortograficamente. Certamente, toma também em consideração o contexto geográfico na América Latina e cultural em contato com o português. Como diz Wiesemann:

*Na proposta do alfabeto e das regras de ortografia seguimos o princípio de usar um símbolo diferente para cada fonema – mesmo que usemos dois dígrafos. Este símbolo é usado cada vez que o fonema é pronunciado. (Wiesemann, 2008: 29)*

Não se segue o costume do hochdeutsch de escrever com maiúscula os substantivos, mas sim os nomes próprios. Também não se adota o costume alemão de juntar palavras - cada palavra escreve-se separada, evitando palavras compridas e difíceis de ler. Wiesemann distingue também outras regras:

- Escreve-se cada palavra segundo a sua pronúncia.

- Cada som escreve-se da sua maneira, não há variação de grafia representando o mesmo som.

- Toma-se em consideração a tonicidade. Ex. Te ‘o’ e ti ‘a’ – os artigos definidos masculino e feminino singular – diferenciam-se das formas correspondentes demonstrativos tee e tii.

- Certas palavras pronunciam-se de várias maneiras segundo a região e até segundo a família.

Quanto ao vocabulário, os falantes do hunsrückisch e de outros dialetos alemães adaptam frequentemente as expressões e vocábulos do português. O melhor exemplo pode ser a expressão alles gut?. É uma tradução literal do brasileiro tudo bem? No alemão para perguntar tudo bem? como vai? diz-se wie geht’s? Alles gute significa tudo de bom e pode-se dizer Alles Gute zum Geburtstag que é o mesmo que Parabéns no português. A já mencionada investigadora Tornquist considera que as descrições da fauna e da flora e a designação dos meios de transporte são exemplos clássicos de formas híbridas usadas pelos descendentes alemães. Exemplos: rossa (roça/Feld), fakong (facão/grosses Messer), aviong (avião/Flugzeug), kamiong (camião/Lastwagen). Entre outras adaptações podemos marcar as palavras portuguesas, cujo diminutivo é criado como no alemão: canecachen = caneca (port.) + chen (dim. alemão). Podemos também distinguir as aglutinações híbridas como schuhloja (schuh + loja; loja de sapatos, sapataria) ou milhebrot (milho + brot; pão de milho). Interessante é também que no hunsrückisch encontramos aglutinações híbridas em

interferências sintáticas detetadas na inversão da ordem das palavras na expressão ou na prática “incorreta” de preposições, por exemplo träumen mit (sonhar com, ao invés de träumen von – sonhar de – do alemão moderno); bleiben mit Dir (literalmente ficar com você, no lugar do bleiben bei Dir). Também vale a pena falar um pouco sobre a adoção do português no uso dos verbos que têm na fala dos descendentes alemães as terminações como no alemão: lembrieren, namorieren, sich realisieren, ofendieren, respondieren. Existe também uma expressão propagada e muito popular do hunsrückisch: Mariechen, mach die janela zu, es schuvt/chuvt (Mariechen, fecha a janela, está a chover).

Quanto a mais curiosidades, existem algumas obras literárias no Hunsrückisch. A mais conhecida é o poema do alemão Peter Joseph Rottmann “Der Abschied” ou “O adeus”. Foi publicado em 1840 na Alemanha. Espelha a amizade, o amor conflituoso e também a primeira forte onda migratória. A história deste poema é a seguinte: Hannes (Johannes; João), o imigrante alemão, despede-se da sua namorada Liesekett (Elisabetha Katharina). Ela ficará na sua terra de origem, ao passo que ele mudar-se-á para o Brasil (Brasilje) promissor, tropical e exótico. Segundo Liesekett, Hannes terá que defrontar-se com vóbras e símios. Ela tem de permanecer sozinha em Hunsrück. Mas Hannes tranquiliza-a dizendo-lhe que eles se reencontrarão e serão felizes.

#### Referências bibliográficas:

- Atlas Linguístico-Etnográfico da Região Sul do Brasil. -http://www.alers.ufsc.br/ Acesso: 30.04.2013  
Estado do Rio Grande do Sul. Lei N.º 14.061, de 23 de julho de 2012.  
-http://www.al.rs.gov.br/legis/M010/M0100099.ASP?Hid\_Tipo=TEXTO&Hid\_TodasNormas=58094&hTexto=&Hid\_IDNorma=58094 Acesso: 30.04.2013  
Hlibowicka-Węglarz, Barbara (2003). *Język portugalski w świecie wczoraj i dziś*, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej.  
Hoffmann, Geraldo (2004). “Brasil alemão” comemora 180 anos.  
-http://www.dw.de/brasil-alem%C3%A3o-comemora180-anos/a-1274817 Acesso: 30.04.2013  
Hunsrückisch. – In: Wikipédia: a enciclopédia livre.  
-http://de.wikipedia.org/wiki/Hunsr%C3%BCckisch Acesso: 30.04.2013  
Hunsrückisch. – In: Wikipédia: a enciclopédia livre.  
-http://es.wikipedia.org/wiki/Hunsr%C3%BCckisch Acesso: 30.04.2013  
Hunsrückisch. – In: Wikipédia: a enciclopédia livre.  
-http://pt.wikipedia.org/wiki/Hunsr%C3%BCckisch Acesso: 30.04.2013  
Instituto de Investigação e Desenvolvimento em Política Linguística. – In: Wikipédia: a enciclopédia livre.  
-http://pt.wikipedia.org/wiki/Instituto\_de\_Investiga%C3%A7%C3%A3o\_e\_Developolvimento\_em\_Pol

- %C3%ADtica\_Ling%C3%BC%C3%Adstica Acesso: 30.04.2013  
Rambo, Pio. *Língua Alemã Hunsrickisch – Deutsche Hunsrücker*.  
-http://hunsrickisch.blogspot.com/ Acesso: 30.04.2013  
Riograndenser Hunsrückisch. – In: Wikipédia: a enciclopédia livre.  
-http://de.wikipedia.org/wiki/Riograndenser\_Hunsr%C3%BCckisch Acesso: 30.04.2013  
Riograndenser Hunsrückisch. – In: Wikipédia: a enciclopédia livre.  
-http://pt.wikipedia.org/wiki/Riograndenser\_Hunsr%C3%BCckisch Acesso: 30.04.2013  
Schossler, Alexandre (2007). *Dialeto hunsrückisch do sul do Brasil ganhará atlas lingüístico*.  
-http://www.dw.de/dialeto-hunsr%C3%BCckisch-do-sul-do-brasil-ganhar%C3%A1-atlas-ling%C3%B%C3%ADstico/a-2903147 Acesso: 30.04.2013  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Projeto AL-MA-H.  
-http://www.ufrgs.br/projalma/index.html Acesso: 30.04.2013  
Vilela, Soraia (2004). *O alemão lusitano do Sul do Brasil*.  
-http://www.dw.de/o-alem%C3%A3o-lusitano-do-sul-do-brasil/a-1174391-1 Acesso: 30.04.2013  
Wandscheer, Roselaine (2004). “Ich kann schon brosilö-nisch”, uma infância entre dois mundos.  
-http://www.dw.de/ich-kann-schon-brosil%C3%B3nisch-uma-inf%C3%A2ncia-entre-dois-mundos/a-1182543 Acesso: 30.04.2013  
Wiesemann, Ursula (2008). *Contribuição ao desenvolvimento de uma ortografia da língua Hunsrik falada na América do Sul*.  
-http://www-01.sil.org/americas/BRASIL/publcn/ling/Hunsrik.pdf Acesso: 30.04.2013

**Julia Grabińska** - Universidade de Wrocław, estudante do segundo ano dos estudos de licenciatura da Faculdade de Filologia Espanhola. Há quase dois anos estuda língua portuguesa na Universidade. Participou no Congresso dos Estudantes Lusitanistas da Polónia “Viagens pelo Mundo Lusófono” no ano 2013 em Lublin.

**Anna Olchówka**  
Universidade de Wrocław

Não existe em Portugal nenhum outro tema das discussões, talvez o assunto atual da crise económica, que ocupe uma posição tão importante e significativa como o futebol. Em Portugal há uma verdadeira paixão pelo chamado “Desporto-Rei”. Essa relação emotiva foi percebida já nos princípios do século XX pelos políticos não somente em Portugal. O famoso emblema da época salazarista foi o de três esfes: “Fado, Fátima, Futebol”: eram três elementos que alimentavam os sentidos e o espírito de modo adequado e de acordo com a ideologia do regime (Coelho, Pinheiro, 2002: 249). Hoje em dia, a paixão pelo futebol é uma característica de todos os portugueses que se identificam com a seleção nacional, com as equipas das diferentes cidades, com os clubes pequenos não profissionais. O futebol é uma questão de identidade, muito bem visível no caso do Porto, a Cidade Invicta, cuja história e imagem permanecem unidas ao Futebol Clube do Porto (Coelho, Pinheiro, 2002: 684-687). A imagem desportiva da cidade é muito bem exposta – o futebol é um dos elementos irrefutáveis da sua tradição. Não surpreende, portanto, que um assunto tão relevante ocupe uma posição importantíssima nos diferentes meios de comunicação, entre outros, na imprensa.

O mercado de imprensa em Portugal na primeira década do século XXI apresenta-se como muito complexo. Existe uma segmentação significativa das publicações, de acordo com sexo, idade ou interesse dos leitores. Somente entre os jornais podem-se destacar os nacionais, regionais, diários, semanários, generalistas, de desporto, etc. Esse mesmo mercado é muito dinâmico: os títulos aparecem e desaparecem. Outra vez, no setor de jornais essas mudanças revelam ser muito mais equilibradas. Nos últimos anos denota-se a entrada do modelo dos jornais com brindes (gratuitos ou pagos), das edições eletrónicas (o desenvolvimento das páginas web dos jornais como fontes de informação), e a evolução da remodelação gráfica, principalmente das primeiras páginas e do formato dos jornais. Entre esses, distinguem-se o chamado formato de luxo *broadsheet* e o mais popular formato tablóide (Moutinho, 2008: 63-69).

Os média acompanham hoje todos os acontecimentos mais importantes na vida política, económica, cultural, social e, evidentemente, desportiva do país. Por isso, não podiam faltar nas preparações de Portugal para a organização do Campeonato Europeu de Futebol em 2004. Desde o dia 12 de outubro de 1999, quando o país foi nomeado pela UEFA como o anfitrião do evento,

todos os meios de comunicação começaram a informar sobre todos os pormenores do processo da organização do torneio, progressos e demoras na realização das obras. Através das relações jornalísticas também se começaram a criar as imagens populares de cada uma das cidades anfitriãs, que mostravam diferentes particularidades, não sempre positivas, o que influenciou muito a imagem completa do evento ainda antes deste. Este é o exemplo das publicações e notícias do jornal o “Público” no ano 2002: entre janeiro e dezembro o tema das preparações do Porto para o Euro 2004 aparece em 146 edições do diário, e quase a metade dos textos - no caderno local do jornal, “Público Local”.

Todos os textos que se referem aos objetivos do Porto mais importantes para serem realizados antes do torneio, aludem às categorias como a organização eficiente do torneio e da sua segurança, a construção ou modernização da infraestrutura desportiva (estádios) e de transporte (vias e estradas, ferrovias, aeroportos, transporte público) e o desenvolvimento das diferentes áreas da cidade. Os benefícios esperados pelo Porto e descritos no diário podem ser divididos em três grupos – estádio, economia e cidade – entre os quais o valor económico parece ser o mais significativo; as notícias e opiniões concentram-se na boa imagem, papel decisivo da cidade ao nível nacional e no seu desenvolvimento em termos gerais. Mas a maior parte das notícias publicadas descreve minuciosamente todas as dificuldades que o Porto tem de confrontar. Os problemas referem-se sempre aos custos e despesas da cidade anfitriã ou a realização das obras no prazo planeado. Estas duas questões aludem principalmente à construção da infraestrutura desportiva (outra vez os estádios) e de transporte (estradas, comunicação pública). O aspeto interessante são as informações que comentam os sucessos dos outros anfitriões do torneio e comparam-nos em relação aos problemas correntes do Porto; será possível que deste modo se indique a competição existente entre as cidades?

Em cada uma dessas três categorias principais das notícias o tema de maior dimensão é a realização – exitosa e dentro do prazo – do Plano de Pormenor das Antas (PPA). O plano de remodelação da zona abarcava criação do novo componente habitacional, da área comercial e de serviços, reedificação da via de cintura interna e realocação dos equipamentos desportivos do FC Porto, de acordo com o conceito da UEFA, e tornou-se um dos temas da campanha eleitoral. A ideia do presidente da Câmara do Porto, Rui Rio, de redução duma das principais fontes de financiamento do estádio

<sup>1</sup> - Todos os artigos e notícias mencionados neste texto provêm do diário “Público” do ano 2002, chamado posteriormente o “P”.

- o espaço comercial - provocou grandes tenções na vida pública. O clube do FC Porto mostrou-se na discussão como um adversário concreto, consciente, sólido. O símbolo futebolístico da cidade entrou na polémica com Rio, deixando ao lado a preocupação pelo jogo e pelos êxitos desportivos. A competição desportiva perdeu-se entre os temas mais mediáticos, como a política; o núcleo da organização do torneio adquiriu a dimensão de negócio. Já depois das eleições, um dos comentadores do “P”, José Pacheco Pereira, resumiu todo o ambiente em torno do PPA: *O problema do “futebol” que atravessou a campanha no Porto foi tudo menos uma questão de futebol: foi uma questão de poder político, nua e crua. A questão era a de se saber quem mandava na cidade – se o poder político eleito, se um conjunto de poderes fácticos* (“A campanha eleitoral no Porto (1)”, 21.03.02).

Por parte dos recursos linguísticos, estilísticos e gráficos, o “P” aproveita os básicos para o estilo informativo, adaptados ao estilo próprio. A composição das frases não coincide completamente com o tipo do texto, ou seja, não sempre nos informativos aparecem as orações simples e uniformes. Na maioria das publicações prevalece o estilo direto; as citações autênticas de informações, dão impressão de fiabilidade da mensagem. Por isso aparecem também as enumerações e nomes completos.

O léxico nos textos informativos não abusa das figuras metafóricas ou dos tropos, sempre aparecem os nomes próprios ou termos especializados; nos publicistas podem aparecer as interjeições. As expressões utilizadas nos cabeçalhos de todos os tipos dos textos manifestam uma imagem do poder determinado, forte, que intervém com toda a consciência no assunto das preparações para o Europeu:

“Rui Rio faz ultimato ao Governo”, 19.02.02

“Sampaio obrigado a pôr ordem no Euro 2004”, 04.03.02

“PSD e PS medem forças nas ruas do Porto”, 09.03.02

“UEFA pisca olho a Portugal e ao Euro”, 16.03.02

“Rio acusa anterior executivo camarário de irresponsabilidade no caso das Antas”, 27.03.02

“Uma eurocidade com o custo de três estádios de futebol”, 20.04.02

“Governo não dá mais dinheiro para os estádios do Euro 2004”, “Governo recusa mais dinheiro para o Euro 2004”, 21.08.02

Sobre a importância desse assunto convencem os numerosos artigos sobre as preocupações da

UEFA (*UEFA alerta Portugal*, 15.03.2002) e os títulos que tratam o tema diretamente, com afeição e emoção através das frases determinadas emocionalmente (*UEFA pisca olho...*). O vocabulário coloquial, mais informal aparece principalmente nas notícias descritivas, que apresentam os acontecimentos com todos os pormenores; pode-se até pensar que sejam publicações com ambição de ser pequenas reportagens literárias, mas a temática abordada contrasta com esta ideia. Os textos publicistas mostram maior flexibilidade e coesão léxica: os seus autores operam o léxico rico, dinâmico, adaptado à situação analisada:

*A partir do momento em que as coisas chegaram a este ponto de rebuçado, era difícil criar condições de serenidade para discutir as outras duas questões (por sinal as essenciais) que se colocam perante o Plano de Pormenor das Antas: as vertentes urbanística e financeira. Porque o essencial é discutirmos se vale a pena aproveitar a rara oportunidade propiciada pelo Euro 2004 para reverter a degradada zona oriental da cidade e se há dinheiro garantido para isso (Nuno Cardoso diz que sim, Rui Rio vai dizer que não, mas a verdade é que a alternância democrática, de que o novo presidente da câmara beneficiou, reserva sempre algumas surpresas menos agradáveis).*

“Um estádio e um hipermercado”, 18.02.02, “P”

As dificuldades do Porto são tratadas como um tema muito grave e sério, no entanto nos textos empregam-se as expressões não neutras, emocionais. Menciona-se a ligação dos problemas com a situação política, a posição da UEFA e apresenta com todos os detalhes cada decisão; com a notícia sobre a suspensão das obras nas Antas (“Obras nas Antas param hoje”, 02.03.02) aparece imediatamente o cenário provável do torneio sem o Porto: *a confirmar-se a paragem definitiva as obras no Estádio das Antas, a primeira e grande implicação será a concentração de praticamente todos os jogos importantes em Lisboa* (“Abertura, meias-finais e final serão em Lisboa”, 02.03.02).

O desenvolvimento da situação provoca o uso das frases curtas que dinamizam todas as relações sobre o PPA. O léxico “bélico”, que com frequência caracteriza as descrições desportivas, enfatiza a essência do conflito, adiciona à perspectiva emocional. São os elementos que aparecem nos cabeçalhos:

“PSD corre perigo de vida no Porto”, 14.02.02

“Rui Rio faz ultimato ao Governo”, 19.02.02

“Nuno Cardoso lança mais lenha para a fogueira”, 21.02.02

“Ferro dramatiza Euro 2004 e PSD faz contas aos votos”, “FC Porto acusa Rui Rio de mentir”, 03.03.02

“Acordo nas Antas pacifica PSD”, 05.03.02

“Guerra de nervos nas negociações do Plano das Antas”, 28.03.02

e nos textos inteiros:

*Ainda não há fumo branco. Habilitando-se a ser ainda mais demorada do que um concílio papal, a polémica em torno do Plano de Pormenor das Antas (PPA) continua sem desenlace. Chegou a pensar-se que ontem, ao fim de mais uma maratona de negociações que terminou próximo da hora de jantar, seria anunciada a solução. A saída de uma reunião na Câmara do Porto, o empresário Américo Amorim deixava no ar a hipótese de haver novidades por parte de Rui Rio. O presidente da autarquia desiludiu, todavia, quem o esperou. Afirmou que continuam as negociações e rematou dizendo: “Tenho mais paciência do que pensava ter”.*

“Guerra de nervos nas negociações do Plano das Antas”, 28.03.02

Os textos aparecem, na maioria das edições, como temas destacados na primeira página do número ou da seção, em contraste com o pequeno espaço ocupado pelas outras notícias. O nível de relação com os assuntos políticos influencia muito esse posicionamento (período da campanha eleitoral). É um outro sinal do relacionamento direto do poder com o desporto, da sua presença significativa nos meios de comunicação e, em resultado, da sua potência para influir a imagem da realidade (mudança da intensidade das emoções relacionadas com a matéria).

A gráfica, no caso dos textos engrandecidos pelas ilustrações ou destacados na primeira página ou numa secção especial, pode ter o papel tão importante como as palavras escritas; a relação entre o aspeto verbal e visual está enfatizada, principalmente, pela organização espacial do jornal. O problema do PPA ocupa na maioria dos casos a primeira página das edições (especialmente em março de 2002, durante a campanha eleitoral), com umas ilustrações, uns desenhos ou simples cabeçalhos. Em 2002, o diário publica tudo ainda em preto e branco, por isso não é possível distinguir nenhum elemento com cores. Essa função de diferenciar é assumida pelo tamanho da fonte, o seu formato nos cabeçalhos, localização das informações nas páginas principais das secções ou colocação das fotografias adequadas.

Como se pode observar, os textos são, na parte linguística, as notícias que cumprem as regras do estilo informativo mas ampliam de forma signifi-

cativa a sua perspectiva lexical. Ainda ao nível dos cabeçalhos é bem visível que o vocabulário usado transmite uma forte mensagem de ansiedade e seriedade da situação que toma forma alarmante, mas também evolui. Os textos têm uma orientação inegavelmente política. A atenção do leitor está dirigida aos conflitos existentes e à competição entre os representantes das duas partes, o que chama a atenção muito mais do que uma descrição simples dos acontecimentos, de acordo com as formas dos géneros informativos.

A dominação do poder entra, por meio das notícias sobre o Porto e do discurso do “P”, na realidade social portuguesa. As emoções extremas expressadas, desde o pessimismo profundo até ao otimismo, com todos os detalhes, criam a impressão da proximidade aos leitores e provocam também as suas respostas no mesmo espírito. O jornal participa nessa influência, mas também a observa e, às vezes, comenta. Assim, realiza o modelo do pluralismo polarizado da teoria dos sistemas dos media de Daniel C. Hallin e Paolo Mancini.

Na teoria dos sistemas dos media o modelo chamado mediterrâneo é um sistema no qual a política tem muita importância para os meios de comunicação; estes são um utensílio de representação das diferentes opções políticas. Os media funcionam de acordo com as normas impostas pelos grupos políticos e legitimam a presença dominante da política na vida pública (Hallin, Mancini, 2007: 131-135), apresentam os esquemas do jogo político – acordos, negociações, conflitos. Entram com esse tema na vida social (Hallin, Mancini, 2007: 143-144). Os autores indicam também esse modelo como o com o maior número das características universais para a realidade de hoje.

A narração do “P” demonstra muito bem todas as características mencionadas anteriormente, e as mudanças de atualidade dão passo à discussão ampla sobre as perspectivas do jornalismo, deixando muitas questões sem resposta óbvia. O evento de grande dimensão desportiva como o Euro perde, já ao nível das preparações, o seu elemento constitucional: transforma-se num acontecimento do interesse político dos numerosos sujeitos, e não futebolístico. A instrumentalização dos media manifesta-se assim na instrumentalização dos assuntos tratados. Em consequência, a imagem do torneio e os organismos ligados às preparações tornam-se completamente estranhos ao leitor do jornal, mesmo adepto ou não.

## TUDO MENOS FUTEBOL? IMAGEM DE ORGANIZAÇÃO DO EURO 2004 EM PORTUGAL NA IMPRENSA – CASO DO PORTO

### Referências bibliográficas:

- Coelho, J. N., Pinheiro, F. (2002). *A Paixão do povo. História do futebol em Portugal*, Porto, Edições Afrontamento.
- Hallin, D. C., Mancini, P. (2007). *Systemy medialne. Trzy modele mediów i polityki w ujęciu porównawczym*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Moutinho, S. (2008). Novas tendências no setor da imprensa – In: Pinto, M. (dir.), Marinho, S. (dir.): *Os media em Portugal nos primeiros cinco anos do século XXI*, Porto: Campo das Letras.
- Público, 2002

**Anna Olchówka** - Universidade de Wrocław

Estudante do primeiro ano do 3º Ciclo de Filologia no Instituto de Filologia Românica

Na sua pesquisa interessa-se, entre outros, pelo papel do desporto contemporâneo em Portugal e na Espanha; o tema da sua tese de doutoramento está relacionado com a instrumentalização do desporto pela propaganda salazarista e franquista.

## O PORTUNHOL: FRUTO DO CONTACTO LINGUÍSTICO ENTRE PORTUGUÊS E ESPANHOL

**Aleksandra Pietraszek**  
Universidade de Wrocław

A explicação mais básica define o portunhol como a maneira de falar ou escrever que mistura elementos vocabulares, fonéticos e sintáticos do português e do espanhol<sup>1</sup>. Nesta definição vale a pena sublinhar a palavra “maneira” porque não define este fenómeno precisamente e desde o ponto de vista linguístico pode ocasionar pequenas inexatidões. Por isso, faz falta fazer uma referência à linguística de contacto que distingue quatro fenómenos que podem ocorrer quando duas ou mais línguas entram em contacto: a interferência linguística (que ocorre quando duas línguas se desenvolvem uma por influência da outra num indivíduo bilingue), o empréstimo linguístico (a incorporação de uma palavra existente noutra língua, que não sofre nenhuma alteração e mantém o sentido básico), o code-switching (uma mistura de palavras ou frases inteiras de duas ou mais línguas numa mesma conversação) e o nascimento de línguas (a criação de uma língua nova que serve de meio de comunicação entre os falantes de idiomas diferentes).

De acordo com Lipski (2006: 1-7), o rótulo “portunhol” é regularmente usado para dois fenómenos distintos, a saber: enquanto uma língua de fronteira, para designar a interlíngua nas fronteiras bilingues entre Brasil e os países limítrofes (e, em menor escala, entre Portugal e Espanha) e no ensino de línguas estrangeiras, para designar fenómenos de interferência, em que o falante de uma das línguas, em situação de aprendizagem das outras, não consegue suprimir a interferência da sua língua materna. Além disso, podemos distinguir mais duas manifestações do portunhol. A primeira é o uso espontâneo de uma híbrida espanhol-portuguesa na Internet e a segunda: manifestação literária nesta língua (Lipski, 2006: 1-7). Surpreendentemente, podem-se encontrar muitas mostras da produção literária em portunhol procedentes tanto de área fronteiriça do Brasil quanto da Península Ibérica.

Sem dúvida nenhuma vale a pena entrar em mais detalhes quanto às variedades geográficas do portunhol melhor conhecidas: o portunhol da América do Sul, falado na fronteira entre o Brasil e os países de língua espanhola ao sul (Uruguai e Paraguai), chamado do portunhol riverense, e o portunhol ibérico com a sua variedade mais conhecida: o barranquenho.

O portunhol riverense (chamado também “o fronteiro”) surgiu na região de fronteira entre o Brasil e o Uruguai, a fronteira que abrange duas cidades geminadas: Rivera (no Uruguai) e Santana do Livramento (no

1 - <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=portunhol>

Brasil). Podem-se distinguir muitas razões da existência do portunhol neste lugar; segundo Lipski o fenómeno mantém-se porque muitos uruguaios desta região procuram no Brasil um emprego ou uma educação melhor (Lipski, 2006: 7-8).

Visto que a maioria dos falantes do portunhol são uruguaios, o dialeto baseia-se nos fonemas da língua espanhola, à exceção dos fonemas que não podem ser representados com o alfabeto espanhol como as vogais nasais e o “v” que representa o mesmo fonema que em português<sup>2</sup>. A maneira de representar o acento tónico em riverense consiste num acento agudo (´) e acento circunflexo (^), aparece também o til (~). As regras de acentuação ortográfica são parecidas às de português e espanhol, além dos infinitivos e monossílabas que na maioria dos casos levam acento.

Relativo à conjugação verbal, existem quatro conjugações e os verbos são classificados de acordo com a terminação do seu infinitivo (respetivamente: verbos terminados em “ã”, “ê”, “i” ou “ô”)<sup>3</sup>. Pode-se distinguir tanto os verbos regulares quanto os irregulares (ex. “tê” (ter), “sê” (ser), “i” (ir), “tá” (estar)) que seguem as regras de conjugação características para os verbos regulares.

Além disso, é muito interessante que os tempos compostos se formam tanto utilizando o verbo tê/ter/, que é maneira característica para o português, quanto o verbo “havê” (haver), que ocorre em espanhol. Por exemplo, no tempo Pretérito Perfeito do Indicativo pode-se dizer tanto “Eu teño amado” quanto “Eu he amado”, ou “Tu teñ partido” que equivale a “Nós hemos temido”.

No entanto, é na morfologia e na sintaxe onde se destaca o carácter híbrido do fronteiro. Neste campo, segundo Lipski, vale a pena concentrar-se no uso do artigo definido e indefinido, a formação dos substantivos plurais e as formas verbais híbridas (todos os exemplos mencionados vêm da fala quotidiana dos falantes do portunhol riverense coletados num dos estudos de Elizaincín) (Lipski, 2006: 8-12). No portunhol é possível observar a combinação dos artigos portugueses com os espanhóis na mesma frase, ex.: “u [= o] material que se utiliza en el taier”. Além disso, o artigo português pode aparecer com a palavra espanhola ou vice-versa. Depois, entre os falantes do fronteiro podem-se ouvir formas verbais como: “nós tinha” (em lugar de “nós tínhamos” ou “nosotros teníamos”) (Lipski, 2006: 8-12).

Como foi mencionado anteriormente, existe uma ampla produção literária no portunhol sul-americano. São em geral obras procedentes do Brasil e Uruguai e, ao contrário do portunhol falado e espontâneo, na produção literária evita-se usar termos falsos e as regras ortográficas são mais coerentes. Entre as obras mais conhecidas destaca-se a novela “Mar paraguay” do autor brasileiro Wilson Bueno que é uma novela em forma de um monólogo poético escrita em portunhol literário, com muitas palavras de origem guaraní (Lip-

2 - [http://pt.wikipedia.org/wiki/Portunhol\\_riverense](http://pt.wikipedia.org/wiki/Portunhol_riverense)

3 - [http://pt.wikipedia.org/wiki/Portunhol\\_riverense](http://pt.wikipedia.org/wiki/Portunhol_riverense)

ski, 2006: 4-5). A obra trata do conceito de fronteira em geral: fronteira de linguagem, fronteira geográfica, social, etc.

A obra de Bueno inspirou outro autor, Douglas Diegues, que decidiu publicar trinta sonetos no volume “Dá Gusto Andar Desnudo por Estas Selvas - Sonetos Salvajes” escrito em portunhol que ele mesmo nomeia o portunhol selvagem. O poeta ocupa-se também da tradução ou recriação de obras estrangeiras para portunhol. A sua poesia pertence à corrente vanguardista que se caracteriza pela maneira inovadora de escrever, ao mesmo tempo nova e antiga que demonstra a novidade da poética primitiva (Lipski, 2006: 4-5). Na sua poesia podem-se ver claramente exemplos de code-switching como “la noite” ou “lo que bocês podem falar”; das formas híbridas dos verbos, ex.: “puedem” e da influência espanhola do fonema bilabial “b” usado em vez de “v” nos princípios das palavras: “bersus”, “bocês”, etc.

Além disso, houve tentativas de manter diferentes tipos de canções, hinos e orações em portunhol, por exemplo da oração Pai Nosso (em portunhol “U Padre Notru”):

*Padre notru,  
Qu'eh tá nuh celuh,  
Santificado seya tu nomre.  
Veña tu reinu. Házase tu voluntad,  
así na terra como nuh celuh.  
Danoh hoye notru pan de cada día,  
y perdoánoh notrah ofensah,  
así también cuando noh perdoamoh  
a eyoh que noh ofenden.  
Y no noh dexéh cair na tentazón,  
pero libranoh du mau.  
Porque tuyo eh u reinu, y a podé, y a gloria,  
du Padre y du Hiju y du Ehpíritu Santu. Amen<sup>4</sup>.*

Em segundo lugar, queria referir o fenómeno do contato linguístico português-espanhol na Península Ibérica que têm a história mais longa, visto que ambas as nacionalidades vivem ao lado desde há muito. Antes podia-se ouvir portunhol em toda a região fronteiriça no sul da Península, chamada “A Raia” (ou “La Raya” em espanhol), mas hoje em dia o fenómeno de falar barranquenho limita-se somente à localidade de Barrancos, situada no lado português, na região do Baixo-Alentejo.

Os habitantes de Barrancos criaram uma cultura própria para a região, inspirada tanto pela tradição andaluza (de onde vêm por exemplo a tourada ou canções de Natal) e portuguesa. Os mesmos barranquenhos ressaltam o seu caráter independente repetindo o lema “Não somos portugueses, nem espanhóis, mas barranquenhos”<sup>5</sup>.

Segundo estudos (Clancy Clements, 2009: 197-

198), os barranquenhos são bilingues: o espanhol usa-se no âmbito familiar e local, e do português depende toda a vida administrativa: bancos, administração ou escolas. De acordo com o estudo do barranquenho de Clancy Clements, o dialeto local é o fruto do contato do subdialeto alentejano da fala portuguesa e as variedades andaluza e estremenha de espanhol e o seu uso é característico das gerações mais jovens (Clancy Clements, 2009: 198-202).

O vocabulário barranquenho é uma mistura do espanhol e português com várias palavras próprias para as zonas léxicais de Andaluzia e Estremadura (por exemplo: “barruntá” que significa “pensar”, “mentá” - “mencionar” ou “piporro” que é o tipo de recipiente para manter água)<sup>6</sup>.

Quanto às características fonológicas e morfosintáticas o barranquenho mantém o sistema vocálico português (ou seja, não reduz as vogais nasais) e aparece a falta ou aspiração do “r” e “s” ao final de palavra ou sílaba (“alguma bezi” [algumas vezes], “ah pesóah” [as pessoas], etc.). Em barranquenho nota-se também o betacismo espanhol: a falta de oposição entre “b” e “v” que existe em português, e a preferência do diminutivo espanhol “-ito” que o português “-inho” (Lipski, 2006: 9-11).

Além disso, neste dialeto aparecem numerosas construções gramáticas típicas espanholas (Clancy Clements, 2009: 205-209). Para marcar a progressão de ação usa-se a perífrase verbal estar + gerúndio (construção própria para espanhol) em vez de estar + a + infinitivo, ex.: “Me casei tarde, ehtaba já trabalhando” ou “Nu se si sabi, ondi ehtau fazendo u cini teatru”. Outro fenómeno característico para espanhol que aparece em barranquenho é a duplicação do objeto indireto, que se pode observar nas expressões “le conté a meu pai” ou “lhe pedi a uma colega minha”. Os pesquisadores observaram também o uso do verbo “gostar” que em português se relaciona com sujeito e em espanhol com objeto indireto. Em barranquenho mistura-se ambas as propriedades como se pode observar em frases “Eu gostaria também de falá um bocadinho milhó.”, “Para eu fazé uma coisa que a mim tanto me gohtaba.” ou “A primera beh não le guhtó muito.”.

A produção literária em barranquenho não é tão ampla como em portunhol riverense, mas existe um conto tradicional titulado “A menina e a moura”<sup>7</sup>.

Para concluir, o contato linguístico entre espanhol e português é um fenómeno característico para lugares diferentes do mundo. É o fruto acidental e espontâneo de contato dos falantes de português e espanhol, de tentativas de “fingir” fa-

4 - <http://www.christusrex.org/www1/pater/JPN-fronterizo.html>

5 - <http://galeon.com/lenguasdeextremadura/barranquenho/barranquenho.htm>

6 - <http://galeon.com/lenguasdeextremadura/barranquenho/barranquenho.htm>

7 - <http://galeon.com/lenguasdeextremadura/barranquenho/barranquenho.htm>

lar outra língua ou ocorrido durante o processo de aprendizagem da língua nova. O estudo do portunhol pode fornecer muitos dados interessantes sobre a situação a sóciolinguística dos grupos que vivem nas regiões fronteiriças, os mecanismos de code-switching e os mecanismos da aquisição de uma segunda língua.

#### Referências bibliográficas:

Clancy Clements J. (2009). *The Linguistic Legacy of Spanish and Portunhol. Colonial Expansion and Language Change*. Cambridge: Cambridge University Press, 190-210.

Lipski, John M. (2006). *Too Close for Comfort? The Genesis of Portuñol/Portunhol*. - In: *Selected Proceedings of the 8th Hispanic Linguistics Symposium*, ed. Timothy L. Face and Carol A. Klee. Somerville, MA: Cascadilla Proceedings Project, 1-22.

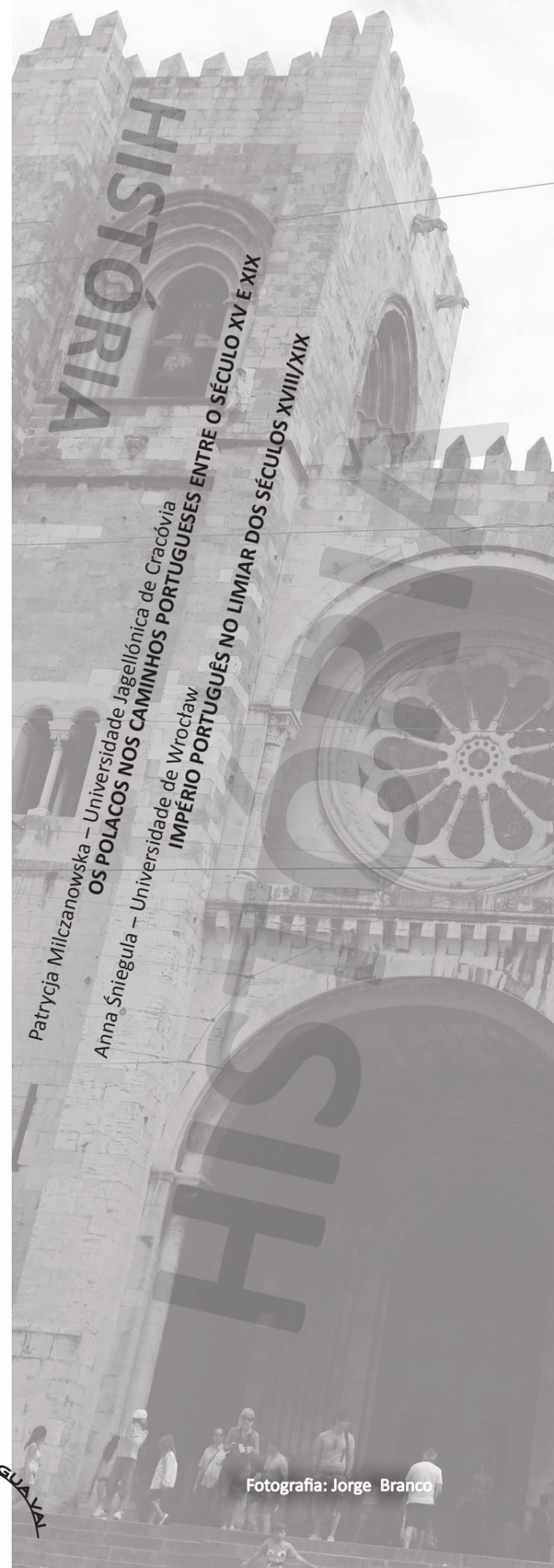
<http://www.christusrex.org/www1/pater/JPN-fronterizo.html> (consultado: 12 de março de 2013)

<http://galeon.com/lenguasdeextremadura/barranquenho/barranquenho.htm> (consultado: 12 de março de 2013)

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Portunhol\\_riverense](http://pt.wikipedia.org/wiki/Portunhol_riverense) (consultado: 10 de março de 2013)

<http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=portunhol> (consultado: 10 de março de 2013)

**Aleksandra Pietraszek** - Universidade de Wrocław, 3º ano: estudante de filologia espanhola na Universidade de Wrocław, bolsista do Programa Erasmus na Universidade de Granada em Espanha. Interessa-se, sobretudo, pelas mútuas influências entre espanhol e português e pela cultura contemporânea de ambos os países.



Patrycja Milczanowska  
Universidade Jagellónica de Cracóvia

Por causa da distância entre a Polónia e Portugal as relações luso-polacas até ao século XX não foram numerosas. Não tínhamos objetivos políticos comuns e a localização em dois extremos opostos da Europa dificultava as viagens. Mesmo assim, já na Época dos Descobrimentos encontramos relatos sobre polacos que visitaram Portugal. Até ao século XX, em que o desenvolvimento da tecnologia mudou totalmente o carácter das viagens, Portugal e as suas colónias foram visitados por várias personagens oriundas da Polónia: viajantes, aventureiros, missionários, refugiados ou enviados diplomáticos. Muitos deixaram os traços da sua estadia nas fontes históricas, mas alguns deles criaram também os relatos das viagens nos quais podemos encontrar as informações interessantes sobre Portugal e portugueses de então.

Supostamente o primeiro “polaco” com o qual tiveram contacto os portugueses foi Gaspar da Gama. Segundo cronistas ele era um judeu cujos pais fugiram da cidade de Posna (ou Poznan) na Polónia depois de tumultos antijudaicos. As fontes não são claras quanto ao lugar do nascimento de Gaspar: umas consideram que nasceu ainda na Polónia e depois emigrou com os pais, segundo outras nasceu já em Alexandria. Damião de Góis na Crónica do Felicíssimo Rei Dom Manuel apresenta o encontro dele com Vasco da Gama: visitou as naves dos portugueses como o enviado do soberano de Goa, mas o seu discurso era tão confuso que Vasco da Gama ficou desconfiado. Torturado, o enviado confessou que era espião. Os portugueses levaram-no como piloto porque falava bem italiano e árabe e conhecia a região pela qual navegavam. Depois do regresso para Portugal Vasco da Gama adaptou-o e batizou-o: a partir deste momento ele chamou-se Gaspar da Gama. Entrou ao serviço do rei Manuel I que o respeitava muito e lhe atribuiu o título do cavaleiro da sua casa. Podemos encontrá-lo em quase todas as crónicas relacionadas com os descobrimentos: tomou parte nas três primeiras viagens para o Oriente sob o comando de Vasco da Gama e Pedro Cabral; depois foi conselheiro dos vice-reis da Índia. Viajou por todo o Oriente, exercendo vários cargos diplomáticos. As informações sobre ele acabam depois do ano de 1510, provavelmente por causa da sua morte na conquista de Calecut. (Badowski, 1998: 14).

No século XV a Portugal chegou também Nikolaus von Popplau, ou seja, Mikolaj z Popielowa. Este cavaleiro oriundo de Wroclaw na Silésia, era considerado polaco pela historiografia polaca do

século XIX, mesmo que germanizado. A sua família provinha de Legnica e dedicava-se ao comércio: por Szczecin importavam produtos do Ultramar como especiarias, jóias, incenso, óleo, prata e pano. Nikolau, o quinto filho, deixou as atividades comerciais e decidiu viajar à procura de aventuras. Chegou à corte do imperador alemão Frederico III onde foi armado cavaleiro. A viagem que fez no ano de 1484 passando pela França, Inglaterra, Espanha e Portugal supostamente teve objetivos não apenas diplomáticos como também teve de fornecer ao imperador as informações sobre outros países (Radzikowski, 1996: 5-10). Da sua viagem deixou o diário escrito em alemão.

Entrou em Portugal pela Galiza no início do outono e passou por Valença – Ponte de Lima – Barcelos – Fontainhas – Modivas – ao Porto de onde viajou de caravela para Lisboa. Dalí foi a Setúbal onde se encontrou com o rei e depois viajou para o reino de Algarve: desde o Cabo de São Vicente, por Lagos, Vilanova de Portimão e Faro para Tavira de onde partiu para o reino de Castela. Dá muitas e detalhadas informações sobre a expansão portuguesa em Marrocos e Oriente, bem como sobre a corte do rei João III que considera uma pessoa de muita sabedoria. Foi o primeiro polaco que se queixou da má qualidade das estalagens portuguesas: estas queixas vão repetir-se em muitos relatos. Descreve cuidadosamente o carácter e nota as diferenças dos costumes portugueses. Segundo a sua opinião alguns portugueses têm a razão subtil e não encontrou ninguém para compará-los nesta matéria, porém geralmente são comparados com os habitantes de Galiza que são brutos e parvos. São também inconscientes de todos os bons costumes e virtudes, embora se considerem os mais sábios de todos e como os ingleses pensam que não há o mundo no outro lugar, apenas na sua terra. São fiéis ao seu rei, não tão loucos e cruéis como os ingleses. Mas segundo Nikolaus são feios porque têm pele morena e cabelo preto, embora as mulheres tenham os olhos escuros bonitos. Descreve a roupa dos portugueses: nota que os homens se vestem com capas pretas como os agostinianos. As mulheres têm os decotes profundos de tal modo que se vê quase todo o peito e os vestidos com os quais o traseiro parece tão grande que “em todo o mundo não vi os traseiros maiores” (Popplau, 1996: 70). As mulheres são ardentes no amor mas sem bondade, gananciosas e tontas. Em troca, os homens são preguiçosos, brutos e sem piedade.

Nota a presença dos mouros nos subúrbios de Lisboa e junto com as façanhas dos portugueses em Marrocos e no Oriente descreve os costumes dos habitantes da África. Dá-nos também algu-

mas informações sobre as intrigas tecidas na corte real e sobre a conspiração de um duque contra o rei. Geralmente, não descreve nem monumentos, nem igrejas, mas faz uma descrição etnográfica, concentrando-se nos hábitos, carácter nacional e história do reino de Portugal.

No século XVI as viagens a Portugal eram mais numerosas porque naquele tempo os polacos tinham o costume de viajar por toda a Europa, sobretudo por caminho da Silésia, Morávia, Áustria, Stíria, Caríntia e Itália. Muitas vezes o objetivo das viagens era a peregrinação a Santiago de Compostela, mas o motivo era também a curiosidade e prazer; segundo a opinião pública, quem nem uma vez viajou ao estrangeiro, era considerado tolo (Czubek, 1925: III). Viajavam sobretudo as pessoas educadas, interessadas pela cultura, monumentos e lugares de culto religioso.

No século XVI encontramos um diário de um autor desconhecido: o relato tem o título *Anonima Diarjusz peregrynacji włoskiej, hiszpańskiej, portugalskiej (1595) (O diário anónimo da viagem pela Itália, Espanha e Portugal 1596)*. É o diário de uma pessoa mundana e educada que exerceu a sua viagem de maneira turística. Interessou-se por lendas e contos, bem como pelas menções dos autores antigos sobre os lugares visitados. Parece que em Portugal a apenas Lisboa ganhou sua atenção: Olissippo, Ulissia, Felicitas Julia, Lacebona – como enumera todos os nomes da cidade. O porto de Lisboa considera tão grande e magnífico, que é o primeiro em toda a cristandade: aqui vêm e daqui partem os mercadores da Itália, Grécia, Asíria, Inglaterra e de todo o norte, da Índia, África, do Mar Vermelho e do Brasil. O povo de Lisboa é muito rico mas a cidade é escura, apertada e suja: diz mesmo que é “plugawe”. Tem muitas igrejas mas não interessantes, além da capela de Santo António. O autor nota o poder do vice-rei espanhol e a riqueza dos produtos que chegam em naves embora muitas delas sejam atacadas pelos piratas ingleses e holandeses. Infelizmente, neste ponto o diário termina e não dispomos da segunda parte.

A partir do século XVII uma viagem pela Europa tornou-se o ponto obrigatório na educação dos jovens aristocratas que durante a sua passagem por várias terras tinham a possibilidade de estudar em famosas universidades e conhecer as maravilhas do estrangeiro: instituições, monumentos e coleções. Viagem deste tipo era chamada *peregrinatio academica* (Kucharski, 2011: 26). Com este objetivo encontrou-se em Portugal o jovem Jakub Sobieski, pai do rei João III. Passou por quase toda a Europa e visitou Portugal entrando de Galiza, depois de ter visitado Santiago de Compostela. O seu caminho passou por Va-

lença, Ponte de Lima (onde repara na ponte mais bonita em toda a cristandade), Barcelos, o Porto, Coimbra, Lousã, Tomar, Santarém e Lisboa. Descreve Portugal como o reino muito diferente dos outros que já tinha passado porque é alegre, frutífero e populoso. Nota a diferença da pronúncia entre português e espanhol, diferenças da cultura portuguesa e espanhola e a antipatia entre os habitantes de dois reinos vizinhos. Segundo a sua opinião os portugueses são menos sérios do que os espanhóis. Têm grandes habilidades e muito jeito para a navegação e comércio. Nota também a grande presença dos judeus.

Descreve o Porto como a segunda cidade mais importante de Portugal, repara na famosa universidade de Coimbra e no magnífico castelo de Tomar, o mais rico e bonito em todo o reino. Em Lisboa destaca o porto famoso em toda a cristandade que constitui o fim da Europa. Considera a cidade populosa, rica, comercial e cheia de estrangeiros; nas casas dos mercadores e nos mercados há tantas especialidades como se se estivesse mesmo na Índia. Lisboa tem também muitas igrejas e mosteiros muito custosos. Ao redor de cidade a terra é alegre e bonita, cheia dos jardins, pomares de laranja, de limão, de oliveiras e vinhas. Descreve também o então vice-rei e o poder militar da cidade: a quantidade das naves e fortalezas. É muito grato pela hospitalidade de um português que cuidou dele durante uma doença mas quando partiu de Lisboa e entrou nas terras de Alentejo, estas pareciam-lhe “plugawe, teskliwe, piaszczyste”. A região era vazia, com as estalagens muito más chamadas ventas, nas quais não se podia nem comprar a comida, nem havia a roupa de cama e os patrões preferiam discutir sobre as monarquias e guerras em vez de servir os hóspedes.

Karol Stanislaw Radziwill, sobrinho do rei Jan Sobieski, faz no seu diário da viagem europeia um curto relato relacionado com Lisboa. Viajou com o seu irmão mais velho: a sua viagem ocorreu em 1686 e teve sobretudo o carácter cognitivo e turístico, mas realizaram também missões diplomáticas na Inglaterra e em Portugal (Kucharski, 2011: 26). Depois de ter passado por toda a Europa ocidental e meridional, entraram em Portugal e passaram por Elvas, Estremoz, Vila Viçosa e Montemor-o-Novo para chegar a Lisboa onde passaram duas semanas em janeiro de 1686. Karol Stanislaw anota cuidadosamente o seu itinerário mas não descreve com abundância as cidades portuguesas. Sobre Lisboa consegue dizer somente que é a capital e tem um porto grande. Enumera as igrejas mais conhecidas como Santa Engrácia, São Vicente de Fora onde jaz a nova dinastia e mosteiro dos Jerónimos onde os portugueses sepultaram os

reis e onde há uns mausoléus bonitos suportados por dois elefantes. Repara na Sé que provem ainda dos tempos dos Mouros e dois palácios ricos do rei. Parece que os duques de Radziwill tiveram uma missão muito subtil porque trouxeram consigo umas prendas para a infanta Isabela de Bragança. Supostamente queriam perguntar sobre as possibilidades de casar a infanta com o filho de Jan III Sobieski. Porém, não conseguiram a audiência perante o rei português e tiveram de voltar à Polónia sem resultados.

No século XIX depois das insurreições de novembro e janeiro muitos polacos tiveram de organizar a vida fora da Polónia. Um deles era Teodor Tripplin que terminados os estudos de medicina decidiu partir para a Espanha para praticar a sua profissão durante as guerras carlistas. Foi o começo das suas viagens. Chegou também a Portugal e deixou uma descrição na sua novela *Wspomnienia z podróży po Danii, Norwegii, Anglii, Portugalii, Hiszpanii i państwie marokańskim* (Memórias da viagem pela Dinamarca, Noruega, Inglaterra, Portugal, Espanha e Marrocos). Não se pode considerar esta obra um diário porque no seu carácter é mais um romance: o relato da viagem é enriquecido pelas aventuras e casos inesperados. Mesmo assim, Tripplin descreve Portugal na época depois da guerra civil do século XIX de maneira abundante e interessantíssima. Fez a viagem entre 1837 e 38. Chegou a Lisboa de navio vindo de Londres, depois viajou por Sintra, Mafra, Coimbra, Serra da Estrela, Viseu, Porto, Évora, Estremoz e Elvas. Lisboa parece-lhe enorme, bonita e singular como Roma, mas destruída – ainda no século XIX em toda a parte se pode ver as ruínas depois do terramoto. Sobre o Porto diz que apenas Cracóvia e Valência têm mais igrejas. A natureza é deslumbrante, embora ainda mais uma vez se queixe da qualidade das estalagens portuguesas. Considera que os portugueses são alegres, mas feios, especialmente as mulheres que quase não saem de casa. Nota as condições sociais, económicos e políticas: depois do tempo das guerras e do caos Portugal finalmente atingiu paz e sossego e pode desenvolver-se, mas Tripplin repara no imenso descuido e negligência em cultivar a terra tão rica e abundante. Somente se podem ver os restos da antiga fama das façanhas portuguesas, porque hoje em dia Portugal está na pobreza e miséria. Mas os próprios portugueses são cheios de patriotismo e orgulho: os que Tripplin encontra dizem, que em Portugal tudo é mais vivo e apaixonante. São muito vaidosos: consideram-se filhos primogénitos de Deus e mesmo em trapos alegam que a Divina Providência se esforçou em equipar a sua terra e nação. São muito religiosos,

porém como diz Tripplin: não podem viver sem religião mas viver segundo as leis da religião é já outra coisa. Descreve o som da língua portuguesa que considera estridente e melodioso, bem como as diferenças entre português e a língua espanhola. Repara também no desdém e ódio entre os portugueses e espanhóis. No fim da sua viagem constata que Portugal é pouco conhecido e raramente visitado por viajantes sobretudo porque fica perto da sua irmã mais famosa.

Dos relatos polacos aparece um país da natureza deslumbrante, bonito e alegre, famoso por causa dos Descobrimentos e do seu comércio ultramarino, mas por outro lado sujo e negligenciado. Os viajantes descrevem o carácter e aspeto dos portugueses de várias maneiras, mas estão de acordo quanto a uma questão importante: a má qualidade das estalagens que não muda desde o século XV até XIX. Foram apresentados aqui apenas alguns exemplos dos relatos dos viajantes polacos e é claro que embora os contactos luso-polacos não tenham sido numerosos naqueles séculos, ainda há muitas coisas interessantes para investigar e descobrir.

#### Referências bibliográficas:

##### Fontes

- Góis, D. (1989). *Kronika wielce szczęśliwego króla Dom Manuela* (1495-1521). Tłum. J. Klave. Warszawa, PIW.
- Popplau, M. (1996). *Opisanie podróży Mikołaja von Popplau, rycerza rodem z Wrocławia*. Kraków, Trans-Krak.
- Radziwiłł, K. S. (2011). *Diariusz perygrynacji europejskiej (1684-1687)*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- s.a. (1925). *Anonima Diarjusz peregrynacji włoskiej, hiszpańskiej, portugalskiej (1595)*. Kraków, PAU.
- Sobieski, J. (2005). *Peregrynacja po Europie (1607-1613) Droga do Baden (1638)*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Tripplin, T. (1851). *Wspomnienia z podróży po Danii, Norwegii, Anglii, Portugalii, Hiszpanii i Państwie Marokańskim*. Warszawa, Drukarnia Gazety Codziennej.

##### Estudos

- Badowski, R. (1998). *Pod portugalską banderą: kartki z dziejów stosunków polsko-portugalskich*. Warszawa, Best Eastern Plaza Hotels.
- Czubek, J. (1925). Wstęp. – In: s.a.: *Anonima Diarjusz peregrynacji włoskiej, hiszpańskiej, portugalskiej (1595)*. Kraków, PAU.
- Kucharski, A. (2011). Wstęp. – In: Radziwiłł, K.S.: *Diariusz perygrynacji europejskiej (1684-1687)*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Radzikowski, P. (1996). Przedmowa. – In: Popplau, M.: *Opisanie podróży Mikołaja von Popplau, rycerza rodem z Wrocławia*. Kraków: Trans-Krak.

**Patrycja Milczanowska** – Universidade Jagellónica, II SUM. Licenciada em Filologia Portuguesa, continua os estudos de mestrado em História e Filologia Portuguesa. Dedicou-se sobretudo à história das relações luso-polacas, especialmente na Idade Moderna. No ano académico de 2012/2013 foi bolsista do programa Erasmus na Universidade de Lisboa. Em 2012 participou no projeto de tradução dos fragmentos dos livros de Luís Cardoso publicados no número especial da revista universitária ROMAN “Timór Lorosa’e”. Faz parte do projeto de tradução da poesia de Florbela Espanca. Participou no II Seminário dedicado aos casamentos régios organizado em 2013 pelo Centro da História da Faculdade de Letras da UL.



Fotografia: Jorge Branco

**Anna Śniegula**  
Universidade de Wrocław

Esta secção concentra-se em três partes. A primeira tratará da ideia do império, ou seja, a terminologia vinculada com império, o que é bastante importante para percebermos as relações políticas entre o Brasil e Portugal e o funcionamento de ambos no império. A segunda secção desenvolverá a questão do território ultramarino português que abrangia não só o Brasil mas também outros territórios. Vamos atravessar a estrutura territorial de império em geral para a colónia Brasil e focar a importância dela no império na terceira secção. Nesta parte - como a mais essencial de todas as três - discutiremos particularmente o peso do Brasil para Portugal desde o ponto de vista histórico, económico e social.

Primeiro, vou desenvolver sobretudo as sugestões do historiador inglês, Michael W. Doyle sobre concepção do império. Tendo em consideração que o texto está escrito em inglês vou às vezes colocar entre parêntesis os termos ingleses para que fiquem evidentes. Doyle começa com a afirmação de que cada império é um tipo de relações de controlo político imposto pelas sociedades políticas (political societies) sobre a soberania eficaz para controlar as outras sociedades políticas (political societies). Os impérios significam mais do que territórios oficialmente anexados, mas são menos do que a desigualdade internacional. Disto também provém a tese que o imperialismo é um processo de imposição e manutenção do império. Alguns observadores dizem que o império é um produto das forças económicas, os outros dão ênfase às forças militares.

O que descreve a característica da metrópole (imperial metropole) diz respeito à sua estrutura. As metrópoles têm normalmente o governo centralizado, economia diferenciada e lealdade política compartilhada. Estas condições permitem e encorajam os estados interessados pelo domínio a governar as outras sociedades políticas que são susceptíveis à colaboração e dominação. Podemos chamá-los periferias (para sermos mais exactos: imperializable peripheries). Normalmente onde existem desigualdades de poder e onde os meios de transporte permitem a exploração tanto dos jazigos e bens materiais como a exportação dos instrumentos de poder, a gente que tem jeito, aproveita a sua influência. Na verdade no império nas periferias produz-se grande competição. Cada estado das periferias tem inveja do poder dos demais, por isso cada um quer aumentar os seus lucros. Decepcionar significa cair em desgraça. Nes-

te momento é quando Doyle pela primeira vez menciona o termo colónia ultramarina. Explica que as periferias (colonial peripheries) são os estados que lutam por ampliar a sua independência e segurança mas nesta luta perdem o seu poder de resistência.

O controlo formal da soberania eficaz (effective sovereignty) da sociedade subordinada envolve o processo complexo da influência. É o sistema onde se controlam as decisões políticas. O ambiente da metrópole penetra as periferias social, económica e culturalmente graças aos “atores” das forças dele. São os missionários, mercadores, soldados e burocratas que dão rumo à história das periferias. Estes “atores” criam alianças domésticas, categorias sociais, facções e partidos nas periferias. Ou são os burocratas coloniais, ou o governo da metrópole que tomam decisões políticas. Temos de saber que o controlo imperial envolve também, especialmente no contexto do imperialismo formal, todas as decisões externas, quer dizer: tratados, alianças, decisões da paz e guerra, comércio externo, relações monetárias. Isto refere-se ainda aos outros campos da vida por ex. taxas, educação, transporte (Doyle, 1986: 19-43).

A capitania é o termo que denomina as regiões administrativas do império. No século XVIII a Metrópole (se falarmos sobre Portugal e a sua dominação, vou pôr a palavra metrópole com maiúscula para a distinguirmos do termo geral de metrópole) criou as capitanias novas devido às alterações políticas e económicas (Kula, 1987: 48). As outras capitanias criadas nesse tempo foram: capitania de Goiás (1744), do Mato Grosso (1748), da Santa Catarina (1739) e do Rio Grande de São Pedro (desde 1807 chamada Rio Grande do Sul). À frente das capitanias estava o governador que depois se chamaria vice-rei (Kula, 1987: 48). O regime colonial formou no Brasil o Governo Geral que durou até à chegada da Corte ao Brasil em 1808.

Como observamos, a Portugal pertenciam as regiões que mais ou menos correspondem em algum grau aos territórios do presente Brasil, de Moçambique, de Angola, da Guiné -Bissau, da Índia e Timor Leste.

Historicamente a importância do Brasil cresceu quando a Corte fugiu para o Brasil (D. Maria pedia que andassem devagarinho para que ninguém pensasse que fugiam). Antes o Brasil nunca tinha tido tanta importância. A chegada à Baía da Corte de D. João no dia 22 de Janeiro de 1808 é um momento chave para a formação do país. O Rio de Janeiro tornou-se a capital da Metrópole naquele momento (Fragoso, Florentino, 2001: 155). Em 28 de Janeiro de 1808 o rei assinou

um decreto que realmente foi o acto de descolonização económica. Esse documento afirmava que os portos brasileiros foram abertos aos navios estrangeiros com as mesmas condições que os barcos portugueses. Não era preciso ter permissão para a importação de bens porque já eram aceites mercadorias de todas as procedências. Isso significa a abertura do Brasil a todos os mercados não só a este da Metrópole. A partir daquele momento as capitanias mudaram muito desenvolvendo-se rapidamente. O decreto implicou alterações improváveis: a criação de fábricas, a importação de maquinismos ingleses, a fundação da Junta do Comércio, a Casa da Moeda, o Banco do Brasil (quando ainda em Portugal não se tinha fundado nenhum banco), a criação de editoras, o estabelecimento da Academia Militar (daquela provêm alguns dirigentes da futura independência do país).

No Brasil o fim da idade do ouro alcançou um momento muito difícil para a economia do sistema luso-brasileiro com a década de 1760. As consequências da falta do ouro não só tiveram impacto sobre a economia colonial mas também sobre a política de Portugal no Brasil. A produção do ouro aluvial tinha começado a baixar bruscamente o que tinha de ter repercussões graves numa economia dependente do ouro brasileiro. As dificuldades baseadas na exaustão do ouro tiveram influência sobre por ex. a cunhagem de moedas: “As emissões monetárias portuguesas caíram mais de 50% nos anos da década de 1770 (Maxwell, 2001: 390).” Desse produto dependia também a relação económica entre Portugal e Inglaterra. O colapso de sector do ouro produziu enfraquecimento desse vínculo o que tinha resultados catastróficos nos anos 1760-1770 quando o valor das exportações dos bens ingleses caiu para a metade. Mas, como frisa Kenneth Maxwell, a crise do ouro teve também aspectos positivos porque gerou mudanças no ambiente em Portugal. A necessidade de salvar o sistema foi evidente onde: “a substituição de importações era uma solução pragmática natural (Maxwell, 2001: 390).” Pois a outra matéria-prima nas regiões do Grão Pará, do Maranhão, de Pernambuco substituiu o ouro: o algodão. A substituição de importações antecipou e acompanhou a política de Pombal. No entanto, desde 1792 (quando D. João se tornou Regente) até 1808 o Reino obteve benefícios grandiosos mesmo através de exportações de linho e de algodão. A solução com a crescente produção de algodão era uma resposta muito boa para um aumento dessa matéria-prima na Inglaterra. Desse modo, a economia luso-brasileira ficou o tempo todo na órbita dos interesses da Inglaterra. Infelizmente, colocou-se na órbita do novo grupo social dos in-

gleses-fabricantes com a mentalidade agressiva. A Metrópole tinha cada vez mais de tomar decisões difíceis para satisfazer as reivindicações inglesas e manter a economia colonial estável. Além disso, a oligarquia industrial portuguesa

opunha-se à abertura do mercado ao algodão da Inglaterra porque estava interessada nos próprios lucros e não nas regras do regime pombalino.

O que escapa muitas vezes é que a economia fluminense estava muito ligada aos outros territórios do Império Lusitano. Assim sabemos que no porto do Rio de Janeiro entre 1803 e 1805 nas importações marítimas cariocas encontram-se os valores de cada parte do império. Os manuscritos dessa época da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro indicam que as importações marítimas provinham na sua maioria do Reino (38%). No entanto, outras zonas ofereciam o restante, quer dizer, as zonas da Europa, fora o Reino (22%), da Ásia (5%), da África (15%), do Brasil (20%). De Portugal adquiriam-se os panos, os vidros, as bulas, a aguardente, as drogas, as espingardas, os objectos de estanho, os paços, a pólvora, os presuntos, o vinho, o bacalhau e o vinagre. Da Europa através dos portos metropolitanos compravam-se principalmente tecidos ingleses, manufacturados de metais, papel, manteiga, velas, breu e alcatrão. Os valores da África serviam na sua maioria para adquirir escravos. Da Ásia vinham têxteis (cassas, chitas, sedas, lenços, gangas, linho) e especiarias (noz-moscada, canela, pimenta, chá, cravo), louças e marfim. Verifica-se perfeitamente que havia uma certa especialização dos valores. Portugal especializou-se sobretudo nos tecidos, a Ásia nos panos de luxo, a África nos pretos, o Brasil destacava-se pelos alimentos. É interessante repararmos que os panos remetidos para o Brasil por Portugal eram os tecidos provenientes da Ásia. Pode surpreender, por conseguinte, que aqueles produtos apenas recebessem as estampas em Lisboa e depois passassem para o Rio de Janeiro pois não provinham exatamente da Metrópole. De acordo com o que escreve João Fragoso e Manolo Florentino:

*Trata-se de uma ideia que transforma o Sistema Atlântico Português em precondição para o funcionamento da economia colonial brasileira, já que não seria da Metrópole que o Rio de Janeiro importaria o grosso não apenas de sua mão-de-obra, mas também dos alimentos e dos insumos que consumia (Fragoso, Florentino, 2001: 157).*

Para percebermos melhor o funcionamento da economia brasileira, vamos abordar também a variação dos valores das exportações marítimas do Rio de Janeiro em 1803-1804. O Reino é, sem

nenhuma dúvida, o padrão do mercado colonial já por definição. Os produtos do Brasil como açúcar, couros, mantimentos vendiam-se a Lisboa o que abrangia 88% das exportações em total. Vê-se muito bem que outros destinos eram quase insignificantes. Se considerarmos a extensão das importações e exportações no início do século XIX, vamos notar que o papel de Portugal foi enorme. A Metrópole participou em 53% destas operações. O resultado destas operações fora o déficit que se acumulava. A ruína da economia fluminense significaria também o arruinamento da Metrópole. Mesmo na fase extrema aquela situação implicaria a implosão do sistema colonial.

Vale lembrar que para Minas Gerais se dirigiam os escravos africanos provenientes do comércio com África. Os bens vendidos do porto do Rio de Janeiro trocavam-se por escravos da Angola e Benguela. Nas estimativas demográficas de 1819, Minas Gerais é o lugar com a maioria dos escravos concentrados nas capitanias do Brasil. Houve um período entre 1825 e 1830 quando para Minas Gerais despacharam mais de 40% dos escravos desembarcados no Rio de Janeiro. Também o tráfico de escravos era o motor maior da participação da Índia no mercado atlântico (Fragoso, Florentino, 2001: 169).

O outro aspecto que surge desta política económica são as comunidades poderosas de mercadores, empresários monopolistas que dominaram os tipos diferentes de negócios. Eles tornaram-se uma elite mercantil. Em Minas Gerais emergia a nova elite dos brancos mineiros. A gente que tinha consciência da sua própria identidade. Durante já muitos anos os mineiros mandavam os seus filhos para a Universidade de Coimbra. Alguns deles regressaram para o Brasil como Cláudio Manuel, advogado e também secretário do governo de Minas que tinha uma mansão onde se reuniam os intelectuais da capitania de Minas Gerais. Mas foram muitos mais que participaram na vida intelectual e que deram o novo rumo ao desenvolvimento da capitania: Tomás António Gonzaga (poeta e ouvidor), Carlos Correia (padre), Alvarenga Peixoto (ex-ouvidor de São João del Rei) e Luís Vieira da Silva (cónego da catedral de Mariana). Esse último era padre que possuía imensos livros na sua biblioteca e: “sustentava que as potências europeias não tinham direitos de domínio sobre a América (Maxwell, 2001: 398)”. Não só na Vila Rica emergia a elite intelectual mas também em São João del Rei o grupo de gente semelhante, de advogados e escritores reunia-se para conversar e debater sobre assuntos mundiais.

Por causa da emergência da elite e as fortes mudanças económicas pouco a pouco o conceito

## IMPÉRIO PORTUGUÊS NO LIMIAR DOS SÉCULOS XVIII/XIX

de dependência colonial estava a cair. A elite intelectual de Minas Gerais, tinha percebido a necessidade das alterações. Sentia-se bastante auto-suficiente. As mudanças no sector económico, a falta de ouro, também a emergência das comunidades de mercadores poderosos, tudo aquilo deu um passo ao novo método de pensar na Metrópole que sofria a crise enorme. Mesmo a política pom-balina não ajudou a melhorar a situação. Além disso, de repente a Corte encontrou-se no Brasil o que aumentou o prestígio da colónia. Como vemos, as circunstâncias tinham favorecido muito os acontecimentos que levaram depois à independência do Brasil.

### Referências bibliográficas:

Doyle, W. M. (1986). Imperialism and Empire. – In: Fredrickson George, Skocpol Theda, *Cornell Studies in Comparative History*. Ithaca, London: Cornell University Press, 19-43.

Fragoso J., Florentino M. (2001). Negociantes, Mercado Atlântico e Mercado Regional. Estrutura e Dinâmica da Praça Mercantil do Rio de Janeiro entre 1790 e 1812. – In: Furtado, J. Ferreira, *Diálogos oceânicos: Minas Gerais e as novas abordagens para uma história do império português*. Humanitas: Belo Horizonte, 155-175.

Kula M. (1987). *Historia Brazyliei*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolinskich.

Maxwell K. (2001). As Causas e o Contexto da Conjuração Mineira. – In: Furtado, J. Ferreira, *Diálogos oceânicos: Minas Gerais e as novas abordagens para uma história do império português*. Belo Horizonte: Humanitas, 389-408.

**Anna Śniegula** - Estudante de Filologia Românica (2º ciclo de Mestrado) na Universidade de Wrocław. Fala português, espanhol, inglês e italiano. Estudou um semestre na Universidade Nova de Lisboa, participou no curso de espanhol em Salamanca, ensinou inglês em Ancona na Itália. Publicou os seus poemas em: Zielone Pióro, Złote Pióro Sopotu, Inne Ziemie. Actualmente trabalha numa empresa multinacional para técnicos portugueses. Quando pode viaja. A próxima viagem que a espera é aos Estados Unidos.

**Agata Bojanowska**  
**Universidade de Varsóvia**

*Sendo escultor e tendo nascido em 1966 (o ano de Andrej Rubliov, de Andrej Tarkowsky e de Au Hasard Balthazar, de Robert Bresson), vivo com a consciência de que é preciso continuar a transportar a chama.*  
Rui Chafes, Talvez, 1998<sup>1</sup>

Surpreendeu-me já duas vezes. Positivamente. Uma vez, quando entrei num museu e de repente fiquei parada em frente de uma bola de metal, visivelmente pesada, a flutuar no ar. A segunda vez aconteceu no Museu Coleção Berardo, quando depois de vaguear entre as exposições, um pouco desiludida, entrei numa pequena sala e mergulhei num ambiente mágico. Pelo menos essa foi a minha primeira impressão. Mas, antes de começar a descrever a arte de Rui Chafes do meu próprio ponto de vista, queria citar as suas palavras:

*Como sabemos, os misteriosos caminhos da nossa vida condicionam e definem a natureza do nosso trabalho e as nossas realizações. (...) Por essa razão, quem está interessado nalguma obra (...), dificilmente deixará de se interessar também, nem que seja por breves momentos, pela vida e pelas circunstâncias que conduziram o seu autor ao ponto onde essa obra o levou.* (Chafes, 2011)

Por isso vale a pena conhecer a biografia do artista português, que nasceu em 1966. É formado em Escultura (Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, 1984-89). Pouco tempo antes de ele começar a sua carreira, apareceram em Portugal tendências para a recuperação da escultura, ainda mais fortes por esforço de João Cutileiro, que influenciou muitos artistas. Promoveu a rutura com a tradição, e sublinhou a importância do material como fator importantíssimo para o entendimento da obra. Rui Chafes entrou naquele mundo como um dos mais jovens. Na sua obra acentuou uma referência germânica, estabelecendo um romantismo radical (Pereira, 1997: 626-627). Mas há nele uma “paixão ibérica”, pois o trabalho em ferro não tem nada a ver com os mármore e bronzes românticos (<http://www.azores.gov.pt>, 2009).

O desenho também entrou naquela época em fase de florescimento. Surgiram galerias dedicadas somente a este ramo de arte. Entre os desenhistas encontra-se Rui Chafes, porque o desenho a lápis negro é também uma das formas da sua criação artística (Pereira, 1997: 628).

As suas primeiras esculturas eram figurativas, feitas de pedra: uma visível referência a José Pedro Croft (influenciado por João Cutileiro). Ainda durante os estudos Rui Chafes realizou três exposições individuais, duas na Galeria Leo (atualmente Galeria Filomena Soares), em 1986 (exposição *Pás-*

*saro Ofendido*) e 1987, e uma no Espaço Poligrupo Renascença (1988). Naquela época o artista criava instalações com o uso de diversos materiais como troncos, canas, ripas de madeira e plástico ou fitas de plátex, utilizando também luzes e odores. As suas esculturas e construções ocupavam salas de exposição inteiras. Segundo Alexandre Melo, nos materiais e “no uso da luz e da cor, reafirmava-se a experiência de formas a que se adivinhava uma primitiva origem orgânica e em que uma dinâmica de crescimento e explosão transtornava a estabilidade de uma atmosfera ou casulo protetor” (Melo, 2007: 208). Foi visível a tendência do artista para a delimitação das formas.

Em finais dos anos 80 ainda são presentes na sua obra formas orgânicas, “como que cápsulas de já mortos recém-nascidos ou próteses de destroçadas máquinas humanoides” (*ibidem*), mas no último ano da década deixa de usar todos os materiais anteriores em favor do ferro pintado de negro, “convocando, assim, para o seu trabalho a experiência física da sua configuração, alquímica e industrial”, como afirma Pedro Faro do Centro de Arte Moderna.

Assim Paulo Pereira descreve a obra de Rui Chafes daquele tempo:

*Rui Chafes mantém explícitas formas corporais ou possibilidades de envolvimento dessas formas por instrumentos de dor e de prazer. (...) Ainda nos anos 80 passou do trabalho das texturas calcinadas do ferro para a lisura das superfícies e sua pintura automática em negro-baço, modo metafórico a negar a fisicidade da escultura. O desenho tem acompanhado, de modo não ilustrativo, a sua obra; e dois projetos editoriais acentuam a centração do seu território referencial no romantismo alemão.* (Pereira, 1997: 631-632)

Entre 1990 e 1992 Rui Chafes estudava na Kunstakademie Düsseldorf, aprofundando a sabedoria de referências teóricas, literárias e artísticas, e participava em lições que estruturaram os seus interesses e a sua criação: o uso da luz e da cor, o peso e a leveza, o equilíbrio das formas, a relação com a natureza e com o mundo humano. As obras de 90 destacam-se pela austeridade das formas e esculturas pensados como habitações “de um corpo ausente” (Melo, 2007: 28), nas quais a ordem se mistura com a violência “através de formas que sugerem armas e agressões e com uma dimensão de convulsão orgânica que (...) implicam um forte apelo físico e sensorial” (*ibidem*), apesar de parecerem frios.

Ao mesmo tempo o artista traduziu *Fragmentos* de Novalis; o livro foi impresso com os seus desenhos (Ed. Assírio & Alvim, 1992). A filosofia de Novalis influenciou a obra de Rui Chafes, referendo-se-lhe em escritos e citações que acompanham

toda a sua escultura. A temática das obras é próxima aos conceitos de Novalis: a vida e a morte, o medo, o mistério. Muitas das suas exposições foram acompanhadas pela edição de livros com os textos que descrevem o que é a prática artística para um artista. Chafes sublinha a importância da palavra na sua obra: “o meu trabalho é sempre entre a palavra e o ferro” (Salema, 2011).

No início do século XXI Chafes tem produzido obras de grande escala, que entram em diálogo com o espaço. O lugar escolhido para as esculturas é um jardim romântico (Jardim do Castelo Ippenburg), um bosque (Arnhem), um palácio (Palácio da Pena) ou uma igreja (Igreja de Bamberg), no entanto, um “território suspenso no tempo, numa paisagem que apela para uma outra ordem e condição do objeto criado, entre o caos e o rigor da revelação, entre o interior e o exterior da existência, irracional, individual e transcendental” (Pedro Faro, Centro de Arte Moderna).

Um exemplo pode ser a exposição de 14 esculturas na em Matera, (Itália), um espaço bíblico. Lá foram realizados filmes de Pasolini (*O Evangelho segundo S. Mateus*) e Mel Gibson (*A Paixão de Cristo*). Chafes fez muitas referências a Pasolini, “porque Pasolini é dos poucos artistas completos: cineasta, pintor, ensaísta, poeta, escritor, jornalista. E dos mais corajosos”, disse Chafes (Salema, 2011). O título da exposição, *Entrai pela Porta Estreita*, é a citação do Evangelho de Mateus. Além disso, o artista fez referências a obra de Giorgio de Chirico, por ser uma cidade italiana. Especialmente quis obter as sombras chiriquianas e o ambiente: o mistério, a solidão, a melancolia, o enigma. Deste modo “o espaço parece que estava há mil anos à espera das peças de Chafes.” (Paulo Cunha e Silva, em: Salema, 2011)

O lugar da colocação da escultura e o tempo são muito importantes para o artista, que “realiza esculturas de chão, de teto, que se penduram nas paredes como pinturas, que se mostram sobre peanhas como objetos de decoração, que ocupam cantos de salas como móveis, que se empoleiram, até, em árvores, como pássaros.” ([www.azores.gov.pt](http://www.azores.gov.pt), 2009) Por isso Giacomo Zaza, chamou as peças de Rui Chafes *antiesculturas*. “A antiescultura é um modo de dizer que a obra do Rui não é feita para um pedestal. Tem uma presença obscura e misteriosa. Cria um teatro abstrato” (Salema, 2011). O mesmo artista sublinha isso a dizer: “Uma escultura é a nossa consciência do espaço” (*ibidem*). A importância do tempo é visível nos títulos das obras. Em 2009 foi inaugurada a sua escultura *Parar o Tempo* no Jardim do Palácio de Santada (Açores), que forma um círculo grande. O artista quis deste modo proporcionar a percepção

da beleza do objeto (objeto perfeito versus o tempo). “O anel que paira neste extraordinário jardim (...) poderá ser um catalisador de silêncios (...), o mundo ficará em silêncio e será possível compreender a linguagem dos pássaros. Esta enorme e levíssima aparição é uma imagem simultaneamente dentro e fora do mundo, um espaço em que o tempo é a matéria mais visível. O tempo é o nosso único amigo.” ([www.azores.gov.pt](http://www.azores.gov.pt), 2009)

Em 1995, Rui Chafes (junto com José Pedro Croft e Pedro Cabrita Reis) representou Portugal na Bienal de Veneza com esculturas abstratas de ferro que criavam a ilusão de voarem (“Doce e Quente”), e em 2004 apresentou na Bienal de São Paulo um projeto intitulado “Comer o Coração” junto com Vera Mantero, coreógrafa e bailarina portuguesa.

Rui Chafes ganhou vários prémios: Prix de sculpture, 40ème Salon de Montrouge, Paris (1995); Prémio de Artes Plásticas União Latina (1996); Robert Jacobsen Preis der Stiftung Würth, Künzelsau/Schwäbisch Hall, Alemanha (2004); venceu a edição do Prémio Nacional Cidade de Gaia de Artes Plásticas “Teixeira Lopes” (2007). Existem também livros sobre a sua obra: “Doce flor da desordem” de Bernardo Pinto de Almeida (Lisboa 2006) e “Rui Chafes” de Doris von Draitzen (2007) (Informações da Galeria Carbon 12 Dubai).

As suas obras constituem parte do acervo de inúmeros museus em Portugal e fora do país (Espanha, Inglaterra, Alemanha, Bélgica, Holanda, Dinamarca). As suas esculturas podem ser vistas em espaços públicos (Lisboa, Coimbra, Sintra, Oxford, Paris, Açores). Realizou exposições individuais em Portugal, Alemanha, Itália, Espanha, Bélgica, Dinamarca e no Brasil; participou também em outras exposições (também na Polónia).

O que é interessante é que existe uma biografia fictícia de Rui Chafes, intitulada *Entre o Céu e a Terra (A história da minha vida)*, inventada para a intervenção no ciclo *100 lições*, no centenário da Universidade de Lisboa (2011). Segundo ela, Chafes nasceu em 1266, com uma grande paixão: o desenho. Os seus talentos foram reconhecidos e começou a trabalhar em oficinas de escultura, “tentando aprender esse difícil mister de formar o espaço, de o interrogar, de o inverter, de substituir um objeto pela sua sombra” (*ibidem*). Trabalhou nas esculturas para a Catedral de Naumburg, de Reims, de Bamberg, Basílica de St. Denis com mestres famosos, como Jacopo Della Quercia, Tilman Riemenschneider, Jean Juste, Germain Pilon, Gian Lorenzo Bernini. Nos anos da “revolução romântica” tornou-se amigo de Novalis. Agora está trabalhando em coisas suas, aproveitando tudo o

que aprendeu com os outros.

Esta biografia é um passeio pela história da arte. Rui Chafes fez referências à sua vida: descreve o processo de aprendizagem, as fases da criação, a geometrização das formas, a busca do seu estilo, a paixão de desenhar, a tradução de Novalis e as influências da sua filosofia... É um texto dum artista que procura o seu próprio sentido e quer desenvolver-se com o tempo; que não é alheio à história de arte, e à cultura em geral (literatura, filosofia, artes plásticas, cinema), um artista que quer que a arte continue a existir nas suas obras.

Em 2007 Rui Chafes deu uma entrevista ao *Jornal de Letras* e falou “da religião, da arte e do amor. E onde duas igrejas se encontram no céu.” (Nunes, 2007). Segundo o artista, a arte é uma forma de beleza que tem capacidade de convocar a memória e as aflições das pessoas. O que é o mais importante é uma ideia e não a realização material de uma obra, porque a eternidade está no coração do ser humano. Vemos aqui alusões ao pós-conceptualismo, como nas obras de outros artistas da época, que cruzaram algumas ideias de pós-conceptualismo com as novas práticas. “Este hibridismo é determinado pelas referências internacionais dos mais jovens (adquiridas à revelia do ensino de Belas Artes e do panorama editorial nacional) e, evidentemente, pelos artistas referidos como de *transição*, vindos (...) do pós-conceptualismo” (Pereira, 1997: 618). A exposição *Dez Contemporâneos* (Serralves, 1992), em que participou Chafes, pode ser considerada o símbolo da década (*ibidem*).

Como Rui Chafes disse, as pessoas precisam sempre de algo não-material, de valores como a religião, a arte e o amor. Por isso o valor da arte é não-material, pois não é para salvar nem melhorar o mundo, “nem pode ser sociológica, nem ecológica” (Nunes, 2007). Com esta ideia são relacionadas duas esculturas que têm o mesmo nome, *Mais Forte que a Morte*. Foram realizadas para duas igrejas, uma católica (Bamberg, Alemanha), e outra protestante (Villach, Austria). Para Chafes é uma peça dividida em duas. “A ideia é criar uma espécie de arco no céu (...), unindo uma Igreja católica a uma protestante (...), duas peças que se encontram no céu” (*ibidem*). O título foi escolhido pelo artista, porque as pessoas acreditam na existência de coisas mais fortes do que a morte: Deus, amor, ou arte. Chafes descreveu também as dificuldades em introduzir uma escultura contemporânea numa igreja. “É um mistério para mim saber o que vão sentir [as pessoas] quando forem rezar e se depararem com uns ferros negros que saem da parede” (*ibidem*) – confessou Chafes.

Concluindo queria sublinhar as características

da obra de Rui Chafes: a relação da (anti-)escultura com o espaço; a importância da forma (não são obras “de pedestal”), o tempo, a leveza do ferro negro, o minimalismo. Que além de esculpir desenha e junta as obras com palavras. Para finalizar queria descrever as minhas impressões da arte de Rui Chafes. As suas obras surpreendem-me. No caso da “Respiração” foi a leveza do metal. É uma “esfera de ferro que se equilibra no chão, suportada por fitas do mesmo material, que se encontra pronta para voar, se não estivesse prisioneira de si própria, questionando de uma forma singular a própria materialidade de escultura” (Synek, 2006: 16). É uma escultura do vôo impossível, do sonho irrealizável. E a exposição no CCB Five Rings que realizou com Orla Barry juntou a escultura com poemas, vídeo, e sons numa sala, criando um ambiente extraordinário: tinha impressões de intimidade, magia, da natureza versus cultura humana. Uma experiência imperdível.

#### Referências bibliográficas:

- Chafes, R. (2011). Entre o céu e a terra (A história da minha vida) - <http://www.snpcultura.org>. Intervenção no ciclo 100 lições no centenário da Universidade de Lisboa.
- Melo, A. (2007). *Arte e Artistas em Portugal*. Portugal, Bertrand Editora.
- Nunes, M. L. (2007). Entrevista com Rui Chafes para o *Jornal de Letras* - <http://www.snpcultura.org>.
- Pereira, P. (dir.) (1997). *História da Arte Portuguesa, Vol. 3: do Barroco à Contemporaneidade*, Portugal, série Temas & Debates.
- Salema, I. (2011). A escultura segundo Pasolini, segundo Jesus Cristo, segundo Rui Chafes, - <http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=297827>
- Synek, M. (2006). Reflexões sobre o tema da paisagem na arte - [www.apha.pt/boletim/.../pdf/ManuelaSynek.pdf](http://www.apha.pt/boletim/.../pdf/ManuelaSynek.pdf)
- (2009) Escultura de Rui Chafes inaugurada sábado no Jardim do Palácio de Santana - <http://www.azores.gov.pt>
- Catálogos
- Catálogo da Exposição Temporária de Orla Barry e Rui Chafes Five Rings, 2011, Museu de Coleção Berardo
- Páginas de Internet
- Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian <http://cam.gulbenkian.pt> (texto: Pedro Faro)
- Embaixada de Portugal no Japão <http://www.embaixadaportugal.jp>
- Fundação de Serralves <http://www.serralves.pt>
- Galeria Carbon 12 Dubai <http://carbon12dubai.com>
- Galeria Graça Brandão <http://www.galeriagracobrandao.com/>
- Instituto Camões <http://cvc.instituto-camoes.pt/>
- Making Art Happen - Orla Barry & Rui Chafes <http://makingarthappen.com>
- Página Oficial de Rui Chafes <http://ruichafes.net/>

**Agata Bojanowska** - Universidade de Varsóvia (2012), WSP ZNP (2012) Agora trabalho em Varsóvia como professora no liceu e escola técnica, ensino inglês e espanhol. Interesses: arte portuguesa e brasileira, línguas estrangeiras, viagens, livros.

**Weronika Gwiazda**  
Universidade de Varsóvia

Helena Almeida é uma das mais importantes artistas plásticas portuguesas, no cenário nacional e internacional, que se emancipou com uma obra portadora de uma eficaz confluência de disciplinas e atitudes. Tem vindo a expor os seus trabalhos por todo o mundo e encontra-se representada em muitas coleções particulares e públicas em Portugal e no estrangeiro (Gomes, 2006: 10). Embora seja frequentemente referenciada como fotógrafa, o seu portfólio artístico permanece ligado a outras áreas das artes plásticas, tais como pintura e escultura, pelo que esta nomeação não basta para a designar (Gomes, 2006: 8). O seu trabalho é extremamente original e, por isso, as referências e influências não são óbvias (Vasconcelos, 2005). Nasceu em 1934, em Lisboa, filha do escultor Leopoldo de Almeida — autor do “Padrão dos Descobrimentos” em Belém, Lisboa (Gomes, 2006: 7). Foi o seu pai quem, com o seu leque de obras e olhar artístico, enraizou em Helena a verdadeira paixão pela arte (Gomes, 2006: 7). Porém, Helena decidiu-se pela rutura com o passado académico do qual Leopoldo havia sido digno representante (Gomes, 2006: 7). O regime do Estado Novo favorecia a antiga escola da pintura e, deste modo, causou grande atraso na evolução intelectual em Portugal (Gomes, 2006: 7). No tempo da ditadura a condição dos artistas era muito difícil: não havia fontes de informação, revistas de arte internacionais e muitos artistas portugueses eram conhecidos só dentro do país (Gomes, 2006: 7). Com a Revolução dos Cravos, em 1974 tudo começou a mudar, os antigos paradigmas de beleza foram detidos, e “a arte contemporânea elevou-se como afronta ao figurativismo” (Gomes, 2006: 7). A transição dos pensamentos e a possibilidade de expressão artística livre proporcionaram as novas visões e novas correntes plásticas. Helena acabou o curso de Pintura na Escola Superior de Belas-Artes em Lisboa, em 1955. Nesta altura já era casada com Artur Rosa - arquiteto e escultor - e mãe de dois filhos, pelo que nos anos que se seguiram dedicou-se às tarefas familiares (Gomes, 2006: 8). Em 1959 obteve uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian e deslocou-se a Paris onde permaneceu um ano, não tendo realizado nenhuma pintura mas aproveitando esse tempo para enriquecer o saber, face ao que a ditadura portuguesa lhe havia ocultado até então. Helena sentia-se isolada em Portugal, que durante anos prejudicava os artistas, pelo que viajava muito (Gomes, 2006: 8). Ganhando experiências e saberes e definindo as suas convicções desenvolvia o

seu trabalho. Helena foi inspirada pelo movimento neo-concreto brasileiro inaugurado pelos carismáticos líderes Hélio Oiticica e Lygia Clark (Lack, 2009). Em 1961 Helena expôs coletivamente pela primeira vez na II Exposição Gulbenkian (Gomes, 2006: 7). A sua primeira exposição individual teve lugar em 1967 na Galeria Buchholz em Lisboa (Lima, 2008). A exposição consistiu na pintura abstrata, geométrica, com a dominação das cores azul e laranja. As obras interrogavam a natureza e função dos suportes e da moldura, pareciam a “sair da tela”, constituindo imagens tridimensionais (Gomes, 2006: 21). Nas suas pinturas poderia sentir-se a influência das ideias da problematização do espaço de Lúcio Fontana. Fontana fazendo sulcos nas telas criava uma nova dimensão. Helena, porém, não precisava de sulcar as telas para criar tal dimensão - “não danificando o espaço da tela, continuava a mostrar o espaço que se estendia para lá da cor, com as costas da tela” (Gomes, 2006: 22). A criadora manifestou-se como pintora “denunciando, de imediato, a sua preocupação conceptual com o estatuto do suporte: as suas telas, geométricas e tendencialmente monocromáticas, insinuam a fuga ao limite da tela” (Melo, 2007: 144). É esta fuga ao limite da tela, o desejo de ultrapassar fronteiras que sempre perturbarão a artista enquanto criar as suas obras. Os seus trabalhos revelaram já alguns traços da obra futura; nas pinturas tridimensionais, inverteu as componentes físicas da pintura - “o que estava virado para a frente era o gradeamento e a estrutura de madeira”, adicionando-lhes “uma série de elementos tridimensionais – estore, portada” (Carlos, 2005: 6). A artista mobiliza os espectadores para um constante exercício crítico, através do qual “desmonta a estrutura lógica e a percepção da pintura” (Carlos, 2005: 6). As obras de Helena nunca deixaram de desempenhar este papel de incentivo para um exercício crítico, embora os seus trabalhos cruzem os territórios de pintura, desenho (com o traço muitas das vezes assumindo a tridimensionalidade), fotografia, performance e escultura (Vasconcelos, 1975: 643). A partir de 1969 Helena começou a articular os seus trabalhos com o suporte fotográfico, que se tornou logo a placa central do seu discurso. Nesta altura a artista definiu um novo aspeto crucial da sua obra, que foi, e que continua a ser, o desejo de autorepresentação - “o desejo de que a pintura e o desenho se tomem corpo, de que se anule a distância entre corpo e obra” (Carlos, 2005: 13).

“O seu próprio corpo - desde a mão à boca, o rosto ou o corpo inteiro - foi sucessivamente trabalhado num registo que nunca cai, (...), na encação ou na teatralização de várias personagens,

antes acentuando a presença retirada de si mesmo, o que confere à obra uma marca autoral fortíssima e um sentido de reconhecimento quase imediato” (Vasconcelos, 1975: 643).

Helena usa fotografia e o seu próprio corpo, escolhe o minimalismo, os meios básicos para manifestar-se, falar das emoções, provocar pensamentos sobre a quebra dos limites, tentar ultrapassar as fronteiras. A oficina do trabalho de Helena consiste em preparar desenhos preparatórios, montar um cenário e depois tirar fotografias (Gomes, 2006: 28). Foi com frequência o seu marido - Artur Rosa, quem tirou fotografias. Em alguns casos, por exemplo na série *Pintura Habitada* (1975), a artista pinta com tinta acrílica na superfície das fotos. Usa só duas cores da tinta acrílica — “o azul relacionado com o espaço, o vermelho com o peso e o luxo” (Vasconcelos). Um dos temas centrais na sua obra é questionar diretamente a possibilidade da pintura de cavalete (Vasconcelos, 1975: 607). Nas cenografias construídas por ela “as molduras, telas, grades e cores se desmancham e recompõem, (...) o representável entra e sai volumetricamente do espaço da pintura quebrando as fronteiras disciplinares” (Vasconcelos, 1975: 607).

No final dos anos 70, a fotografia em Portugal ganhou algum espaço e visibilidade, que se demonstrava pela quantidade de exposições, publicações em diversas revistas e o interesse geral aumentado (Vasconcelos, 1975: 643). Nesta década Helena criou várias séries com *habitado* no título. Nas séries da década de 70 as fotografias de Helena permaneceram a preto e branco, mais tarde ela começou a usar exclusivamente a cor azul — famoso azul particular de Yves Klein (Lack, 2009). Deste modo a artista fala sobre esta cor precisa a as suas conotações: “É uma mistura de azul-cobalto com azul ultramarino. É o azul mais energético que eu consegui fazer e que simultaneamente associa com o espaço. Não podia ser vermelho, verde ou amarelo. Tinha de ser uma cor que tivesse a ver com estas duas ideias: energia e espaço” (Carlos, 1998: 52). Na *Tela Habitada* (1976) Helena veste um longo vestido branco e segura a tela vazia com o queixo. É característico Helena não segurar a tela com as suas mãos, mas com o queixo; deste modo a tela parece o próprio vestido. Esta obra constitui um exemplo da fuga dos limites da tela e da relação: o corpo como tela e a tela como corpo. A série sob o mesmo título — *Tela Habitada* (1976) consiste em 16 fotografias. Podemos ver a tela sem linho e a artista que está a entrar para exterior, passa para o outro lado perfurando uma camada do papel muito fino, quase invisível. A artista representa e utiliza o seu próprio corpo numa série de imagens que simulam a tentativa de romper uma tela, que

nunca chega a ser conseguida” (Gomes, 2006: 35). Os motivos do *corpo* e da *tela* repetem-se. Na exposição na Galeria Módulo no Porto em 1978 Helena mostrava fotografias de mãos a desenhar - intituladas *Desenho Habitado* (1977), em que o traço, que se presumia feito pela caneta, era autonomizado: “Tentar abrir um espaço, sair custe o que custar, é um sentimento muito forte nos meus trabalhos. Passou a ser uma questão de condenação e de sobrevivência (...). De toda a maneira já consegui sair pela ponta dos meus dedos” (Vasconcelos, 1975: 643). Esta série consiste em 12 fotografias e parece um teatro de mãos e uma sequência cinematográfica. O motivo das mãos repete-se muitas vezes, entre outros na série *Estudo para um enriquecimento interior* (1977-78), onde uma mão segurando um pincel desenha um ponto e depois o agarra e dirige para a boca sendo que um ponto que fora desenhado acaba de ser comido. Helena pintou pontos com a tinta acrílica da cor azul nas superfícies das fotografias; transportou a cor para o espaço tridimensional. Continua o seu jogo característico com o espectador, mostra o absurdo de comer um ponto de tinta, provocando uma reflexão sobre ultrapassar as fronteiras e experimentando e rompendo ao mesmo tempo com esquemas tradicionais. O simbolismo da multiplicação das formas do corpo humano escolhidas (p. ex. mãos, pernas) lembra a criação de Alina Szapocznikow. Esta ligação é relevante também quando pensamos na falta de autorretrato em ambas as criadoras — Helena figura nas fotografias mas não nos diz nada sobre si, representa um corpo humano, no *Autorretrato multiplicado* (1965) de Alina temos o molde da boca dela multiplicado, mas a escultura não revela nada sobre a autora.

Outra série desta década intitulada *Pintura Habitada* (1975) apresenta Helena pintando a tela invisível, como que se existisse um vidro entre nós — espectadores e a artista. A obra constitui a criação mais conhecida da artista e uma espécie de manifesto do seu percurso artístico (Vasconcelos). Tem a grande riqueza gestual, com um mínimo de recursos “num atalho pessoal que se situa entre o expressionismo e o minimalismo” (Gomes, 2006: 30). Segue o fio dos respetivos gestos, fragmentos de movimento que materializam a pintura, pintam a pintura, num contínuo cinematográfico em que a sequencialidade narrativa é baseada no princípio da contiguidade. Nesta dupla ação, entre o pintar frente ao cavalete vazio e a progressão dessa ação frente ao espectador, converte-se o espaço físico entre o artista e o espectador no próprio suporte da obra. A artista quer dizer “eu sou a tela”, ou seja, que a tela é a própria artista (Barreiros, 2011). Existe um jogo entre duas formas de repre-

sentação - corpo e tela e dois momentos distintos: o passado (a fotografia) e o depois (os elementos adicionados — pinceladas com a tinta azul) (Barreiros, 2011). Estas duas últimas séries exploram as noções do *eu, corpo e mente* “ao investigar e expor as limitações e possibilidades tanto da pintura como da fotografia” (Gomes, 2006: 30). “Habitar o desenho e/ou habitar a pintura é uma ideia, é uma ação e é uma obra; habitar como atuação deliberada de um sujeito que cria algo. Habitar é a prova da existência da autora, pois ninguém habita do mesmo modo um desenho, uma pintura. Helena Almeida está lá. Habitar é estar lá, ser lá — *Dasein*” (Lambert, 2011: 10). É característico nas obras dos anos 70, que o próprio corpo entra no espaço da obra, habita-o, numa autorrepresentação, mas sem pretensões de retrato. “O corpo da performer (a autora, embora não se trate nunca de um autorretrato) é parte integrante e é também ele uma imagem descarnada, máquina sem vida” (Vidal, 2009).

Outra série que surgiu nos anos 70 é *Sente-me, Ouve-me, Vê-me*. Foi um conjunto de fotografias completadas por uma peça de vídeo e uma peça de som, criando um campo sensorial mais vasto (um representado e o outro não representado) (Barreiros, 2011). Helena estabeleceu um paralelo entre o espaço e o tempo cinematográfico, sendo o seu campo de ação o intervalo entre os dois atos (2011). Ao criar um campo sensorial mais vasto obrigou a uma maior envolvimento do espectador (2011). Os trabalhos remetem para atitudes implícitas ao título do conjunto, embora correspondam ao contrário do enunciado: nos trabalhos *Vê-me* os olhos estão fechados, no *Ouve-me* a boca está suturada com fios; limitamo-nos pois a sentir (2011). Nos finais dos anos 70, Helena inicia a sua internacionalização com exposições individuais em Berna, Basileia, Paris e Bruxelas.

Na década de 80, Helena deixou o azul de Klein e explorou o negro. A cooperação do negro com as fotografias monocromáticas implicou a necessidade de expor os trabalhos nas telas de grandes dimensões. O negro dos anos 80 é a cor do luto, “um negro incontrolável que invade e engole o desenho dos corpos que se diluem como num frasco de tinta” (Gomes, 2006: 36). As gigantescas composições dos anos 80 provam a absoluta identificação da artista com seu trabalho “ao ponto de chegar a desaparecer dentro dele” (Gomes, 2006: 38). Em 1982 Helena representou Portugal na Bienal Internacional de Veneza com a série *Entrada Negra* (1982). As fotografias grandes tratadas com tinta negra procuraram negar os limites do corpo, como na obra *Negro Exterior* (1981). Helena afirmou que:

“Viver o negro foi uma experiência de expansão num espaço incontrolável e vivo. Foi como se o meu interior fugisse para as extremidades do meu corpo e sem mais refúgio, saísse, ramificando-se e espalhando-se para um exterior indeterminado (...) era como se eu estivesse virada do avesso e eles alastrassem como um borrão de tinta na água (...)” (Vasconcelos, 1975: 643).

As fotografias ligadas à pintura, à palavra e ao desenho constituem uma das mais características marcas da sua produção nos anos 70. e 80. (Vasconcelos, 1975: 643).

Desde os anos 90 a criação de Helena direciona-se mais para a relação entre o corpo e o espaço do atelier onde trabalha (Gomes, 2006: 38). A série *Sem Título* (1994-95) consiste em 20 fotografias gigantescas (220 cm x 110 cm cada) a preto e branco com manchas vermelhas da tinta acrílica. Apresenta a artista que se aproxima ao espectador, mostra a mão aberta e depois se afasta. A obra consiste em dois trípticos com as fotografias quase iguais, mas não as mesmas — no primeiro a mão aberta da fotografia central tem uma mancha vermelha, e no segundo, a mão está vazia. Podemos detectar várias oposições: perto/longe, aberto/fechado, vazio/cheio. A mancha vermelha pode simbolizar sangue (como estigmas dos santos), ou seja, a profunda dor. Estes trípticos fotográficos parecem-se com a Capela de Mark Rothko de 1971, que fica em Houston, no Texas. O edifício, projetado inteiramente por Rothko, constitui uma capela e um local de exposição com 14 pinturas negras com tons de outras cores, que formam um tríptico e constituem um altar. Em ambos os casos, da série de Helena e da Capela de Rothko, temos de lidar com a dor da existência em formas abstratas, o minimalismo e a específica forma das obras — um tríptico que se torna no altar. O contexto filosófico também pode ser o mesmo: a filosofia de Nietzsche — o niilismo e o objetivo da arte de aliviar o vazio espiritual fundamental do homem moderno.

Na obra intitulada *Dentro de Mim* (1998), a artista inclina-se na posição de aranha em direção da linha no chão, feita de crinas de cavalo. A fotografia é gigantesca (185 cm x 122 cm) e a preto e branco. Podemos decifrar o símbolo da linha — barreira, oposição esquerda/direita e a necessidade de ultrapassar as fronteiras. O corpo da artista parece, na perspectiva do espectador, uma aranha. Criando dois anos mais tarde (2000) outro ciclo sob o mesmo título que a obra anterior — *Dentro de Mim*, Helena fixa pequenos espelhos a diferentes partes do seu corpo. “O corpo abre-se para refletir o espaço, a luz e tudo o que o rodeia. O próprio movimento do corpo refaz e reconstrói

o espaço que o envolve” (Gomes, 2006: 40). A posição do corpo no atelier gera um efeito de relação com o espaço físico envolvente e altera a nossa percepção desse mesmo espaço.

A série *Sem Título* (2003) consiste em nove fotografias a preto e branco, nas quais figura a silhueta encolhida com a cabeça inclinada ao chão. Esta série pode ser comparada à criação da escultora polaca — Magdalena Abakanowicz, p. ex. com a obra intitulada *As Costas* (1976) de Abakanowicz que apresenta 26 figuras esculpidas, sem cabeças, praticamente na mesma posição — todas corcundas, viradas de costas para o público. Os elementos característicos e comuns para estas duas obras são o minimalismo, a restrição do uso dos meios artísticos e das cores e a multiplicação do motivo do corpo quase sempre na mesma posição.

Assim sendo, Helena Almeida é uma figura central da arte portuguesa contemporânea, mas em Portugal grande parte da sua obra permanece ignorada e a artista ainda não tem o reconhecimento que merece. Segundo Paula Pereira — autora do livro *2000 years of art in Portugal* Helena Almeida “foreshadowed and then reaffirmed the importance of conceptualism” (Pereira, 1999: 335). A artista combina na sua criação desenho, colagem, pintura, fotografia, escultura e performance para explorar as questões do corpo, da autorrepresentação e da sua relação com o espaço. A combinação de tantas técnicas sintetiza a representação, com tendência para a objetualização dos elementos da linguagem plástica. Na obra da artista “a integração das linguagens para a construção da imagem, a libertação do gesto e a transposição do limite, convergem para a abertura de um novo campo de possibilidades visuais” (Santos, 2009: 96). É a adoção da fotografia como meio privilegiado que inscreve Helena Almeida no âmbito da vanguarda internacional, ao mesmo tempo que inscreve a fotografia num plano de protagonismo no contexto das artes plásticas (Melo, 2007: 144). Nos seus trabalhos repete-se frequentemente o motivo da oposição, p. ex.: aqui/alí, aberto/fechado, dentro/fora. As suas fotografias são, muitas das vezes, organizadas em grupos, criando sequências de ação, anulando assim a diferença entre pintura e fotografia e entre interior e exterior. O seu trabalho tem como base fotografias da própria autora, mas sem pretensão de autorretrato. A fuga do limite da tela e o desejo de ultrapassar as fronteiras constituem os mais marcantes objetivos em toda criação da artista. Através das suas obras, Helena mobiliza sempre os espectadores para um constante exercício crítico. O minimalismo presente nos seus trabalhos tem vários usos — manifestar liberdade e expressar: emoções fortes, a

dor da existência, a dor do próprio ato de criar. A artista reflete no ato de pintar, nos materiais, nos gestos e nos espaços físicos que compõem a pintura (Gomes, 2006: 34). Helena “capta a memória das suas ações no atelier, em fotografias a preto e branco, criando uma espécie de teatro estético, existencial, que exhibe as relações de dependência entre o corpo e a representação artística” (Gomes, 2006: 34-35). Helena “abre zonas entre espaços, representa corpos em transição que passam de uma realidade para a outra (...)” (Gomes, 2006: 25). O trabalho da artista, criado no contexto do movimento feminista dos anos 70, “reflete ideias até então atuais, acerca da representação do ser, e injeta-as no domínio cultural da pintura” (Gomes, 2006: 30).

#### Referências bibliográficas:

- Barreiros, A. (2011). *Helena Almeida*. <http://www.authors-tream.com/Presentation/munaq-943574-helena-almeida/>.
- Carlos, I. (1998). *Helena Almeida*. Milano, Electa.
- Carlos, I. (2005). *Helena Almeida: Dias quase tranquilos*. Lisboa, Editorial Caminho.
- Gomes, F. & Rodrigues, C. & Mendonça, R. (2006). *Helena Almeida — era uma vez uma mulher sem sombra que encontrou uma*. Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. <http://www.arte.com.pt/text/filipag/helenaalmeida.pdf>.
- Lack, J. (2009). *Artist of the week 59: Helena Almeida*. <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/oct/07/helena-almeida-portugal-artist>.
- Lambert, M. de Fátima (2011). *Habitar em Desenhos e pinturas — Helena Almeida*. [http://ipp.academia.edu/MariadeFatimaLambert/Talks/63574/\\_Habitar\\_em\\_Desenhos\\_e\\_pinturas\\_-\\_Helena\\_Almeida\\_ppt\\_](http://ipp.academia.edu/MariadeFatimaLambert/Talks/63574/_Habitar_em_Desenhos_e_pinturas_-_Helena_Almeida_ppt_).
- Lima, M. Almeida (2008). *Helena Almeida*, Lisboa / Portugal - arte performativa contemporânea. <http://dasartesplasticas.blogspot.com/2008/01/helena-almeida-lisboa-portugal-arte.html>.
- Melo, A. (2007). *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa, Instituto Camões Portugal.
- Pereira, P. (1999). *2000 years of Art in Portugal*. Lisboa, Temas e Debates.
- Santos, A. S. Miranda dos (2009). *Helena Almeida: O Tempo e A Reapresentação. Um estudo sobre as múltiplas linguagens de sua obra (1960-1980)*. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/1973/1/ulfl072332\\_tm.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/1973/1/ulfl072332_tm.pdf).
- Vasconcelos, H. (2005). *Entrevista a Helena Almeida*. <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=411&sec=&secn>.
- Vasconcelos, F. de (1975). *A Arte em Portugal*. Lisboa, Verbo Juvenil.
- Vidal, C. (2009). *Helena Almeida, a obra fotográfica e os seus desenhos: um círculo fechado e perfeito*. <http://5dias.net/2009/04/10/helena-almeida-a-obra-fotografica-e-os-seus-desenhos-um-circulo-fechado-e-perfeito/>.

**Weronika Gwiazda** - Mestre em Cultura e Literatura Luso-Brasileira – Universidade de Varsóvia. Interesses: arte contemporânea, teatro, literatura africana, temporalidade, identidade narrativa.

**Kamila Choroszevska**  
Universidade de Varsóvia

Há dois anos que o fado recebeu o título muito prestigioso de património imaterial da humanidade da UNESCO. O fenómeno do fado, sendo a música que faz parte da identidade portuguesa, é bastante bem elaborado, especialmente quanto às características musicais do género e às suas origens. Há várias hipóteses acerca do aparecimento do fado. Fala-se sobre quatro teses principais: tese árabe, segundo a qual o fado nasceu das melodias mouriscas importadas para Portugal no século VIII; tese marítima, formulada por Pinto de Carvalho, que argumenta que o fado foi criado à base das canções dos marinheiros cerca do século XV; tese afro-brasileira, que coloca o nascimento do fado no Brasil e nas suas danças como o lundum e a fofa; e tese provençal, que aponta as semelhanças entre o fado e as cantigas medievais de amor e de amigo. Mesmo com várias análises da origem do fado, a questão da interpretação das letras, especialmente de um ponto de vista feminista, parece um espaço ainda insuficientemente explorado. Esta comunicação tem como o seu objetivo mostrar a criação da figura feminina, baseando-se nas letras do fado durante o seu desenvolvimento – do nascimento do género até aos anos setenta do século XX. Na conclusão, vão-se desenhar brevemente as potenciais vias de interpretação da figura feminina no fado novo em contexto do pensamento feminista francês.

Apesar da existência de tantas teorias, nenhuma delas é considerada certa e ainda permanecem dúvidas quanto às origens do fado. O que parece completamente certo, e que serve para mim como o ponto de partida para as minhas reflexões, é que o fado apareceu em Lisboa no começo do século XIX. Para avançar nesta análise deve-se, portanto, deixar todas as divagações sobre a proveniência do fado e concentrar-se nos factos indubitáveis, que neste caso são as condições socio-históricas em Lisboa no começo do século XIX.

### 1. Mulher frívola, prostituta

A primeira fase do fado, de acordo com Pinto de Carvalho (1982), data dos anos 30 do século XIX. Nesta primeira fase, o fado nasceu em Alfama e na Mouraria, onde se popularizou entre a camada social mais baixa. Naquele tempo, Portugal estava a industrializar-se, e por isso nas grandes cidades, especialmente em Lisboa, surge a classe trabalhadora, classe dos pobres que era acompanhada pela grande classe dos marginais. A situação das pessoas pobres naquele tempo era muito difícil, não só por causa da revolução industrial e

do nascimento da burguesia que, sem escrúpulos, explorava a classe trabalhadora. Outro fator que piorou a situação dos pobres foi a fuga (e posterior regresso) da corte para o Brasil. Sem a presença do rei de um dia para o outro, Lisboa deixou de ser a luminosa capital do grande império e perdeu a sua importância. Nos anos 30, começa-se a usar o nome casas do fado para identificar espeluncas, bordéis e lugares de proveniência suspeita em geral, onde se concentravam pequenos ladrões, malandros, prostitutas, viciados, etc. Naquele tempo, usava-se o termo fado como sinónimo da palavra latina *fatum* e não para identificar o género musical. *Fatum* ou seja – fado – correspondia ao destino mau e trágico que experimentavam os visitantes de casas de fado. Naquele ambiente, uma figura feminina que dominava era a prostituta, cantadora, rufia, um espírito livre. Nos seus começos, o fado encarnava as características típicas da mulher que vivia naquele meio. Cantava-se então muito sobre prostitutas e outras mulheres de proveniência social baixa. Por isso, a figura feminina manifesta-se pela perspectiva do seu corpo, da carnalidade e da sua sexualidade.

*Anda cá, mulher perdida,  
Eu te quero abraçar,  
Na flor da tua vida  
A honra te fui roubar.*

Naquele contexto, a mulher não tem dimensão de maternidade, não é considerada a mãe, a filha ou a esposa. Em vez disso, observa-se a criação duma amante, mulher frívola que seduz homens. Ao mesmo tempo, a força sedutora da mulher não a torna num demónio encarnado. A mulher seduz os seus admiradores, brinca com eles e ganha um poder misterioso sobre eles, mas não é um demónio que intencionalmente leva as suas vítimas à perdição. Não é legítimo falar neste contexto da construção da mulher-demónio. Claro, essa mulher não é um anjo, mas também não é pura destruição.

*Oh mulher que me deixaste,  
De que eu bem certo estou,  
Nem ao menos te lembraste  
Do que entre nós se passou!*

### 2. Mulher perdida

Paralelamente à imagem da mulher como prostituta frívola que brinca com os homens, aparece uma visão mais realista que trata do verdadeiro destino dessas mulheres. A maioria delas não vivia a sua vida até à idade da reforma em paz e felicidade. Mulheres que pertenciam à margi-

nalidade não recebiam quase nenhum respeito e também não mereciam atenção ou proteção de ninguém. Por isso, a morte delas não espantava ninguém... o seu destino foi muito triste e trágico e o fado ilustrava-o nas suas letras:

*Não sabes, oh prostituta,  
O fim que foste buscar,  
Teu corpo feito em bocados  
Na vala irá acabar!*

### 3. Maria Severa

Desde o começo, o fado é fortemente marcado pela presença da Severa – uma lenda do fado, materialização do mito fundador. É importante sublinhar que o nascimento do fado está proximalmente ligado à FIGURA FEMININA encarnada na personagem da Severa. A base deste fenómeno cultural é então essencialmente feminizada por imagem multidimensional. A figura simbólica da Severa consiste em três visões principais.

Na primeira fase do desenvolvimento do género, a Severa é a única mulher que era associada com a maternidade e recebia o respeito tradicionalmente atribuído à figura materna. A Severa, apesar de historicamente ser uma prostituta, não é reduzida somente à sua dimensão carnal e sexual. Pelo contrário, ela é considerada a mãe/madrinha do fado. Recebe a honra de levar ao mundo este fenómeno.

*O fado veio ao mundo  
N'um dia de primavera  
Teve por berço a guitarra  
E por madrinha a Severa*

A sua nobilitação avança ainda mais quando Severa recebe o título de RAINHA do fado:

*Morreu, já faz hoje um ano,  
Das fadistas a rainha,  
Com ela o fado perdeu,  
O gosto que o fado tinha*

É indispensável mencionar também que a Severa materializa o mito fundador do fado, não sendo apenas a sua mãe. Recebe também atributos divinos, começa a ser uma deusa (mas deusa pagã, mais do que santa cristã). Pode até influenciar a ordem divina no céu:

*Lá neste reino celeste;  
com tua banza na mão,  
farás dos anjos fadistas,  
porás tudo em confusão.*

### 4. Mulher nova

As três imagens já apresentadas da figura feminina – mulher como prostituta frívola, rufia sedutora; mulher perdida, maldita; e Maria Severa – continuavam a dominar a imagem da mulher nas letras do fado, mais ou menos até aos anos trinta do século XX. Manuela Cook (2003) aponta que a terceira década do século XX é marcada em Portugal por dois grandes acontecimentos que influenciaram a imagem da mulher no fado. Primeiro, a constitucionalização do Estado Novo governado por Salazar. Segundo, o milagre de Fátima, que aconteceu na primeira década do século XX, mas que foi popularizado, especialmente a nível internacional, nos anos trinta. A influência que o milagre da Fátima tinha sobre as letras do fado resume-se na valorização imensa de duas figuras: Maria e Lúcia.

Nas letras do fado, aparece o motivo de Nossa Senhora, que provoca a focalização nos valores tradicionalmente ligados a esta personagem (piiedade, religiosidade profunda, etc.)

O papel especial pertence a Lúcia, uma menina que em Fátima comunicava diretamente com Maria (foi a única das três crianças a sobreviver à infância). A condição, a proveniência e o carácter de Lúcia influenciaram muito a imagem da mulher que aparece nas letras do fado escritas naquele tempo. Fala-se aqui da menina pobre, de proveniência muito baixa e simples, que encarna valores como pureza, devoção, fidelidade, crença verdadeira e modéstia.

A ideologia do Estado Novo traz consigo uma construção da NOVA MULHER – figura feminina lançada pela propaganda do Estado Novo. O estado salazarista queria criar um certo tipo de mulher. Dentro dessa visão, as mulheres deviam ser boas donas de casa, cristãs, discretas, trabalhadoras: boas filhas, esposas e mães. Esta visão é bastante igual à imagem de Lúcia: ao nível dos valores do carácter fala-se de modéstia, fidelidade, pureza, devoção, etc. Além disso, a nova mulher tinha um carácter muito prático – seria uma modesta dona de casa, guardadora das tradições, mãe que se sacrifica completamente pela sua família... Tudo isso em ramos da classe baixa, entre pessoas pobres. Ao mesmo tempo, a nova mulher estava absolutamente separada da sua dimensão carnal e sexual – é a principal diferença entre a construção da figura feminina nos primeiros fados e o fado no período do Estado Novo.

A grande valorização dos atributos da mãe, até na comparação à esfera divina (ligada ao motivo da Nossa Senhora), aparece no fado Amor de mãe:

*Há vários amores na vida  
Lindos como o amor perfeito  
Belos como a Vénus querida  
De tantos que a vida tem  
Só um adoro e respeito  
É o santo amor de mãe*

Dentro deste paradigma, o próprio fado, o talento para cantar, pode ser recebido diretamente das mãos de Nossa Senhora. Em vez de ser uma atividade típica para prostitutas, o fado começa a ser uma benção recebida diretamente de Nossa Senhora – é o que acontece Na capelinha da Guia.

*Na capelinha da Guia  
Rezei uma noite inteira  
Pedindo à Virgem Maria  
Que me desse a alegria  
De um dia ser cantadeira*

*A Santa em seu meigo olhar  
Parecia querer-me dizer:  
Vai e começa a cantar  
Honra o fado e o teu lar  
Sê cantadeira e mulher*

[...] Na capelinha rezando fui agradecer beijando  
As mãos à Virgem Maria

### 5. Prostífina

Para sublinhar os valores encarnados na figura de Lúcia ou da Nova Mulher, mostra-se o anti-ideal da mulher. O objetivo disso é estigmatizar os valores não desejados e compará-los com a visão oficialmente lançada.

O anti-ideal bem desenvolvido é Dona Inácia – Prostífina (nome que consiste na combinação das palavras prostituta e fina). Embora Dona Inácia seja uma aristocrata, tenha riquezas, etc. não é feliz porque a sua moralidade está arruinada.

*É mulher de vinte e um maridos  
de Lisboa à Costa Brava  
Corpo, [...] cama e psiquiatra  
Talvez um dia se esconda  
[...] Abra o gás e adormeça  
ou dê um tiro na vida*

Com o fim do Estado Novo, observa-se certa marginalização do fado. Primeiro, por causa da rápida inundação do mercado musical português pela música anglo-americana. Além disso, o fado – lançado durante Estado Novo como música nacional – foi inevitavelmente associado com o regime e, por isso, rejeitado.

### 6. Mulher com o sorriso de Medusa

O renascimento do fado situa-se nos anos 90. Naquela altura, começa-se a usar o termo fado novo para designar as novas tendências dentro do género tradicional. Como o fado novo ainda se está a desenvolver, não acho possível formular conclusões definitivas acerca dele. Todavia, vejo algumas vias de interpretação que se podem aplicar a este fenómeno. Nos anos setenta, Hélène Cixous escreveu o manifesto que exigia o estabelecimento da escrita feminina. O texto e as ideias de Cixous já estão bastante datados, mas as características por ela destacadas ainda parecem ser muito férteis. Cixous sublinhava o fator carnal, a apologia do corpo – queria que as mulheres se manifestassem através dos seus corpos, postulava o redescobrimto do corpo feminino e da sexualidade vista da perspectiva feminina. A escrita propriamente feminina devia ser então baseada na experiência carnal:

*Censurando o corpo, censura-se também a respiração e a fala.  
Escreve-te, o teu corpo tem de ser audível.  
As mulheres são os seus corpos. Mais corpo significa mais escrita.  
Sou um extenso corpo que canta. (Cixous, [1975], trad. própria à base do texto polaco)*

Parece que o fado Promete, jura realiza, pelo menos parcialmente, os postulados de Cixous. Na letra deste fado, que faz parte do último álbum de Mariza, usa-se muito abundantemente o verbo SENTIR. É um verbo muito carnal, ligado com o sentido do tato, que exige o contato direto, sem distância (ao contrário de outros verbos dos sentidos como olhar ou cheirar). Desta maneira, indica-se a importância da experiência carnal. Tendo em conta que a versão original deste fado pertence a Mariza, a associação com a carnalidade automaticamente coloca-se no espaço feminino.

*Estás a pensar em mim, promete, jura  
Se sentes como eu o vento a soluçar  
As verdades mais certas mais impuras  
Que as nossas bocas têm p'ra contar*

[...] Diz que sentes como eu, promete, jura  
Se sentes este fogo que te queima  
Se sentes o meu corpo em tempestade  
Luta por mim amor, arrisca, teima  
Abraça este desejo que me invade

*Se sentes, meu amor, o que eu não disse  
Além de tudo o mais do que disseste  
É que não houve verso que eu sentisse  
Aquilo que eu te dei e tu me deste*

Seja como for, a visão da figura feminina dentro do fado novo é uma questão aberta que merece exploração mais minuciosa, portanto não se deve tratar a proposta acima elaborada como sendo definitiva.

### Refêrências bibliográficas:

Carvalho de, P. (1982). *História do Fado*. Lisboa, Publicações dom Quixote.  
Cixous, H. (1993). *Śmiech Meduzy*. – In: 4/5/6 *Teksty Dru-gie*: 147-166.  
Cook, M. (2003). The woman in portuguese fado-singing. – In: 16 (1) *International Journal of Iberian Studies*: 19-32.  
Koncová, K. (2011). *A canção do fado – uma música e várias raízes* [http://is.muni.cz/th/342296/ff\\_b/bakalarska\\_prace\\_Koncova.pdf](http://is.muni.cz/th/342296/ff_b/bakalarska_prace_Koncova.pdf).  
Páginas que contêm as letras citadas do fado: <http://www.portaldofado.net/>, <http://letras.mus.br/>

**Kamila Choroszewska** - Universidade de Varsóvia, estudante do 3.º ano do Curso de Licenciatura em Estudos Portugueses Interesses: feminismo e gender studies; bolsista do IC e Bank Millennium (verão 2013); voluntária na secção de traduções da Jornada Mundial da Juventude Rio 2013.

Michał Huiyk  
Universidade Maria Curie-Skłodowska  
de Lublin

O presente artigo é falar sobre a chamada música de intervenção e mais concretamente sobre alguns aspetos da criação artística do seu maior representante- o cantor e «bardo» português José Afonso. Zeca Afonso é em Portugal um verdadeiro símbolo e quase um mito, especialmente entre as pessoas da geração da época salazarista. Vou comparar alguns aspetos da criação do autor da «Grândola Vila Morena» com as da obra do polaco Jacek Kaczmarski. Em particular, gostava de encontrar resposta à seguinte pergunta: Em que medida a criação poético-musical deles pode ser considerada como portadora de ideias e mensagens universais? Ou seja: Imaginamos como polacos e como portugueses uma sessão comum onde se executassem tanto canções de Zeca como as peças poéticas de Jacek? José Afonso foi não só cantor popular, mas, sobretudo, foi um simpatizante declarado das ideias comunistas, enquanto Jacek Kaczmarski foi, sem dúvida nenhuma, anticomunista por excelência na sua atitude e atividade artística.

A minha comunicação não pretende ser uma análise científica rigorosa. Pelo contrário, vou dar-me ao luxo de me permitir mais liberdade formal nesta curtíssima viagem pela Lusofonia e apresentar a comunicação do ponto de vista de um amante da história contemporânea e da poesia e canção popular e não do ponto de vista dum perito ou especialista que não sou e nem sequer me considero como tal.

Parece justificado explicar porque Zeca Afonso merece a nossa atenção. Então, eu acho que sobretudo pelo papel que a sua música desempenhou na luta contra o regime fascista em Portugal, mas também por uma certa atualidade da sua obra. A célebre canção de Zeca «Grândola Vila Morena» tornou-se um símbolo da luta antifascista e foi usada como sinal para as tropas insurgentes saírem dos quartéis e começarem o golpe de estado democrático que hoje em dia é conhecido como a revolução dos cravos.

Se me permitem, gostava também de convidar outra personagem para este percurso breve pela canção e poesia. Estou a falar do já mencionado célebre «bardo» polaco Jacek Kaczmarski, falecido há alguns anos. Tanto Zeca Afonso em Portugal, como Jacek Kaczmarski na Polónia continuam vivos na consciência coletiva como «míticas vozes de resistência» e continuam a ser símbolos da liberdade artística e política.

Apesar de ambos os cantores pertencerem a

outro subgénero musical e poético e representarem por isso diferentes estéticas por vezes até incompatíveis, acho não só possível, mas também interessante do ponto de vista dum polaco e dum estudante da cultura e língua portuguesa esta tentativa de comparação das duas grandes «vozes da resistência»

Devido à falta de competência metodológica específica que me permita fazer uma análise pormenorizada dos textos poéticos vou falar tanto das canções de Zeca e de Jacek, como dos acontecimentos mais relevantes das suas vidas que foram marcadas pelas ditaduras, a fascista e a comunista. Em Portugal costuma-se nomear como «música de intervenção» uma categoria particular que engloba canções de música popular compostas com o intuito de chamar a atenção do ouvinte para um determinado problema da atualidade, seja ele de origem social, política ou económica. Este conceito não encontra nenhum equivalente direto ou rigoroso na realidade polaca. O que nós na Polónia costumamos denominar «poezja śpiewana» pode, mas não necessariamente conter esta dimensão que lhe dá o traço de compromisso social à música de intervenção portuguesa. Na Polónia comunista, vários artistas independentes recorriam a várias formas de expressão para fugir à censura, entre as quais a mais popular era, se calhar, o kabaret político, que em Portugal tem como equivalente mais próximo o teatro de revista e que permitia proporcionar uma crítica mordaz da realidade social daquela época. A canção era uma das tantas formas de expressão artística independente. Além disso, Jacek Kaczmarski, por sua única e absolutamente incomparável prática poética parece situar-se fora de qualquer tentativa de classificação formal. Se calhar, seria mais justificado atribuir-lhe o nome de «poeta maldito». Por conseguinte, este critério puramente formal não pode constituir um bom referente na tentativa de comparação da obra de Zeca Afonso e de Jacek Kaczmarski. Em que aspeto é que então podemos falar das semelhanças dos dois grandes «bardos»- o português e o polaco? Sem dúvida nenhuma a semelhança principal é o papel que desempenharam sob os regimes ditatoriais- o papel da arte crítica, a arte que denuncia a injustiça e o absurdo dos sistemas políticos. Em que medida Zeca e Jacek foram artistas independentes? Pois, parece que foram. O que se destaca na criação deles é a omnipresença da política, por vezes explícita, outras vezes velada por detrás de alusões e símbolos. As suas canções estão cheias de referências críticas perante a atualidade política e social. Basta evocar canções tais como «Menino do Bairro Negro» :

*Mandadores sem lei  
Enchem as tulhas  
Bebem vinho novo  
Dançam a ronda  
No pinhal do rei*

*Menino sem condição  
Irmão de todos os nus  
Tira os olhos do chão  
Vem ver a luz  
Menino do mal trajar  
Um novo dia lá vem  
Só quem souber cantar  
Vira também  
Negro bairro negro  
Bairro negro  
Onde não há pão  
Não há sossego*

Segundo interpretam os críticos, a «negritude» da canção não diz respeito à cor da pele, mas à condição social e económica dos meninos explorados, habitantes dos bairros de lata da cidade do Porto e por isso pode ser considerada como denúncia da injustiça social própria do regime ditatorial salazarista.

Além da crítica feroz da atualidade, que ocupa lugar privilegiado na poesia de Zeca e de Jacek Kaczmarski, estão presentes nela muitos motivos históricos que não só servem para refletir no passado nacional, mas também para fugir à censura e fazer referência à situação atual. A canção «Raport ambadora» (port.«O relatório do embaixador») em que se fala das partições da Polónia no fim do século dezoito pode constituir um bom exemplo de referência histórica como arte de retratar a atualidade, quer dizer a da Polónia da pós-guerra, subjugada pela União Soviética. Este intuito de escapar da censura é óbvio. Os poetas recorrem a metáforas, por vezes bem claras, como no texto da canção «Vampiros» de Zeca que se compõe duma série de metáforas e símbolos, fáceis de decifrar:

*No céu cinzento  
Sob o astro mudo  
Batendo as asas  
Pela noite calada  
Vêm em bandos  
Com pés de veludo  
Chupar o sangue  
Fresco da manada*

*A toda a parte  
Chegam os vampiros  
Poisam nos prédios  
Poisam nas calçadas  
Trazem no ventre  
Despojos antigos  
Mas nada os prende  
As vidas acabadas*

*São os mordomos  
Do universo todo  
Senhores à força*

O fenómeno da música de conteúdo crítico levou ao surgimento de todo um movimento dos cantores de intervenção no Portugal salazarista. Eram frequentes as interpretações da poesia nacional contemporânea e clássica. O próprio Zeca Afonso cantava a Luis Vaz de Camões e a Fernando Pessoa. Outro cantor famoso daquela época Adriano Correia da Oliveira musicou o belíssimo poema de Manuel Alegre «Trova do vento que passa».

O papel do artista sob o regime ditatorial era o de denunciar, de falar sobre o que era perigoso do ponto de vista do sistema, sobre os acontecimentos históricos, sobre factos silenciados. Era o papel de «dessassossegador de almas» que colocava perguntas difíceis e incómodas revoltando assim a consciência coletiva. Cabe evocar aqui a canção de Kaczmarski «Swiadkowie» (em port. «Testemunhas») em que o poeta ousa evocar a memória dos militantes anticomunistas, dos chamados «soldados deserdados» (żołnierze wyklęci) apagados da história oficial pelas autoridades comunistas.

Sem dúvida, tanto a obra de Zeca como a de Jacek neste aspeto aproximam-se mais do conceito da chamada arte comprometida do que da noção puramente formal da «arte pela arte». O artista é, nesta visão, o «sentinela da liberdade», é um bicho pequeno mas perigoso e por isso odiado pelas autoridades. Se calhar, não foi por acaso que Platão, no primeiro projeto dum estado ideal conhecido na história, quisesse expulsar os poetas por considerá-los amotinadores perigosos para a ordem social.

Na criação artística do próprio Zeca podemos observar a evolução estilística que o bardo sofreu a partir de 1960-1962. Foi naquela altura quando as viagens a África e as manifestações estudantis em Coimbra fizeram com que o cantor se aproximasse da ideologia da esquerda antialazarista. Antes, como disse ele próprio numa das entrevistas, a sua militância «era praticamente improvisada, solitária e até quase boémia»

José Afonso nunca chegou a ser membro de nenhum partido político, mas, sem dúvida nenhuma, foi partidário do ideal comunista. Começou a sua aventura musical como cantor do «fado de Coimbra» que era um género tradicional, muito ligado às seculares tradições académicas da gloriosa Universidade de Coimbra, mas praticamente sem conteúdo político ou social. Uns anos mais

## JOSÉ AFONSO E JACEK KACZMARSKI PORTADORES DE IDEIAS E MENSAGENS UNIVERSAIS

tarde, ao tornar-se simpatizante da esquerda marxista, a sua música ganhou mais caráter social e ficou propositadamente subordinada à mensagem crítica, desta vez exposta mais explicitamente. No entanto, Zeca nunca se tornou um ideólogo fanático e por isso a sua música nunca perdeu o grande valor artístico e poético.

O que, sem dúvida, está fortemente presente na criação poética do José Afonso é uma certa dimensão coletiva. Adotou um papel de cantor popular, do povo, duma coletividade, cujos problemas, sofrimentos e esperanças comuns aparecem nos textos das canções. Como por exemplo neste, se calhar o mais famoso:

*O povo é quem mais ordena  
Dentro de ti, ó cidade  
Em cada esquina, um amigo  
Em cada rosto, igualdade*

Cabe sublinhar, que esta canção tornou-se não só uma espécie de hino do movimento antifascista português, mas também é uma das mais amplamente reconhecidas no mundo, fora da pátria do seu criador. A popularidade que «Grândola Vila Morena» goza no estrangeiro deve-se à mensagem da canção que é efetivamente universal. Não é por acaso que existem versões cantadas em numerosas línguas estrangeiras. Até na língua polaca há uma versão executada pela cantora Edyta Geppert.

Zeca Afonso indentificou-se plenamente com a luta social contra o regime. Queria fazer parte dela, e por isso sempre esteve presente entre os estudantes e os operários, dando sessões nas fábricas, nas reuniões estudantis e nas sedes sindicais. Não obstante, como parece e como já disse, jamais se converteu num adorador cego da ideologia que ele próprio considerava profundamente humanista, nem sequer foi membro do partido comunista. Apesar de apoiar o movimento do 25 de Abril, acabou por se decepcionar com a realidade que tinha surgido em resultado da revolução dos cravos. Não aceitava que os líderes e funcionários dos partidos se tornassem novos ditadores. Ele identificava-se plenamente com a causa do povo, da sociedade portuguesa, não com a dos chefes do partido comunista que depois do golpe tentava impor a sua visão ao país, muito distante dos ideais democráticos: «Receava que as estruturas partidárias, que iriam inevitavelmente surgir, fossem sufocar essa iniciativa popular, subordinando-a a diretivas discutíveis das cúpulas»- disse José Afonso.

Apesar disso, foi-lhe dado o nome de guerra de «Amália do Partido Comunista». Numa entrevista,

ta, levada a cabo anos depois pelo amigo e companheiro de luta José Salvador, Zeca disse:

«É evidente que naquela altura eu não recusava qualquer convite que me fosse feito por qualquer coletividade. Nunca recusei convites e nunca perguntei que organização política estava por trás. Também trabalhei com católicos. Estive na igreja do Rato a cantar em cima de um altar. Trabalhava com todos os indivíduos que me parecessem orientar-se para o mesmo fim: o ataque direto ao fascismo».

Enquanto José Afonso é indubitavelmente o símbolo da luta antifascista para os Portugueses, o «trovador da liberdade» polaco tornou-se símbolo e mito contra a sua vontade. Pois é. A história gosta de ser irónica. A mais reconhecida das canções de Jacek, intitulada «Mury» (Muralhas em português) converteu-se no hino da luta anti-comunista na Polónia dos anos 80. Não obstante, a canção não foi escrita por Jacek. Tanto a música, como o texto foram adaptações da célebre peça do cantor catalão Lluís Llach «L'estaca», que por sua vez era cantada pelos catalães e pelos espanhóis da esquerda antifranquista. Vemos que tais adaptações, que têm lugar independentemente das circunstâncias geopolíticas, podem só argumentar a favor da tese exposta nesta comunicação. Será então que os regimes ditatoriais são, no fundo, iguais, quer dizer igualmente desumanos nas suas atrocidades cometidas contra os cidadãos? Efetivamente é assim.

Os artistas independentes destacam-se neste contexto pela sua coragem de denunciar qualquer barbaridade cometida pelo poder contra o ser humano mas também costumam revelar, no seu individualismo, uma certa desconfiança, não só perante as autoridades, mas também perante os que se declaram partidários da causa libertária. Neste contexto Jacek Kaczmarek é se calhar o melhor exemplo do artista independente. Cabe acrescentar, que a adaptação do texto catalão foi enriquecida pelo trovador polaco com a última estrofe cheia de amargura e receio de que qualquer movimento massivo, por mais tolerante e democrático que se declare, constitui uma ameaça para a liberdade, especialmente para a dimensão individual dela. Por isso, o trovador, que ao princípio desempenha o papel dum agitador de consciências, acaba por situar-se fora do movimento ao ver que este movimento começa a reproduzir a opressão contra a qual lutava. O bardo da canção acaba como inimigo dos revolucionários, que, alucinados na sua ideologia, veem o mundo a preto e branco.

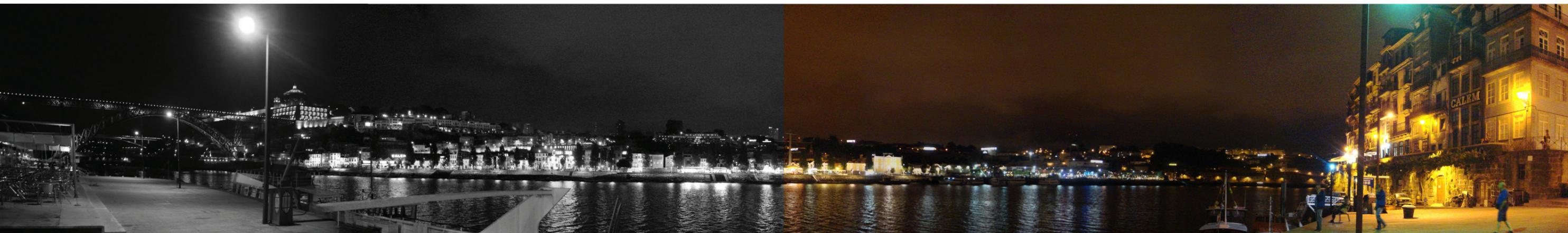
Enquanto José Afonso, apesar de várias dúvidas que lhe permitem evitar «derreter-se» por completo no movimento massivo e salvar assim a

## JOSÉ AFONSO E JACEK KACZMARSKI PORTADORES DE IDEIAS E MENSAGENS UNIVERSAIS

independência artística, nunca deixou de se chamar nem de se sentir «o cantor popular», Jacek Kaczmarek parece obcecado pela defesa da liberdade individual do artista. Isto revela-se muitas vezes nos seus poemas, tais como «Epitáfium dla Włodzimierza Wysockiego» ou «Autoportret Witkacego» com os quais o músico se afasta bastante da sua imagem popular de «bardo do movimento sindical Solidarnosc» que lhe foi erroneamente atribuída.

Para concluir, gostava de dizer algumas palavras sobre o legado de Zeca Afonso o que também diz respeito a já mencionada universalidade da mensagem da sua obra. Como foi atrás referido, a sua canção «Grândola Vila Morena» serviu de senha para o início da revolução dos cravos no ano 1974. Hoje em dia, o hino da liberdade não caiu, de modo nenhum, no esquecimento. «Grândola Vila Morena» está constantemente presente nas manifestações antigovernamentais da época de profunda crise económica, não só em Portugal, mas também na Espanha e em outros países da União Europeia. Assim, esta música e esta poesia não deixam de ser atuais continuam a desassossegar as almas.

**Michał Hudyk**- Universidade Maria Curie-Skłodowska de Lublin, estudante de filologia ibérica, licenciado em história e em estudos de pós-graduação em educação física.



Fotografia: Jorge Branco

Centrum Języka Portugalskiego/Camões zaprasza do swojej siedziby na:



Wystawy  
Promocje książek



Pokazy filmów



Zajęcia praktyczne



Wykłady na temat krajów  
portugalskojęzycznych



Koncerty

**Kursy języka portugalskiego:**

- Małe grupy
- Wszystkie poziomy zaawansowania

**Oficjalne egzaminy z języka portugalskiego:**

- Wersja europejska (CAPLE)
- Wersja brazylijska (CELPE-Bras)



Centrum Języka Portugalskiego-Camões ul. Sowińskiego 12, 20-040 Lublin, tel. 081 537 27 20  
e-mail: [clp.lublin.polonia@gmail.com](mailto:clp.lublin.polonia@gmail.com) [www.umcs.lublin.pl/camoes](http://www.umcs.lublin.pl/camoes)  
Godziny otwarcia: poniedziałek-piątek 9.00-17.00