

**RELEITURA DE TEXTOS DE FERNANDA IRENE FONSECA,  
A PROPÓSITO DO ROMANCE *O ANJO DA TEMPESTADE*,  
DE NUNO JÚDICE: **linguística, literatura e cultura****

ISABEL MARGARIDA DUARTE  
iduarte@letras.up.pt

«Esses “mundos possíveis” não preexistem ao acto de referência nem existem independentemente dele: é o próprio acto de referência que os faz existir. Significar não é representar um mundo preexistente, é *configurar* mundos possíveis e conferir-lhes uma existência textual.»

Fernanda Irene Fonseca

Procurámos ler o romance de Nuno Júdice *O Anjo da Tempestade*<sup>1</sup>, à luz de um conjunto de textos de Fernanda Irene Fonseca<sup>2</sup> que tratam, genericamente, de deixis, ficção, níveis de enunciação e tempos verbais. Ocupámo-nos desses cinco estudos porque também nós, como a linguista, estamos convictos de que «[...] a mais autêntica maneira de homenagear um autor é ler as suas obras, é (cor)responder ao diálogo que elas

---

<sup>1</sup> Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2004.

<sup>2</sup> Todos incluídos em Fernanda Irene Fonseca, *Gramática e Pragmática. Estudos de Linguística Geral e de Linguística Aplicada ao Ensino do Português*, Porto, Porto Editora, 1994, a saber: «Para o estudo das relações de tempo no verbo português», pp. 15-28, «O perfeito e o pretérito e a teoria dos níveis de enunciação», pp. 37-58, «Deixis et anaphore temporelle en portugais», pp. 59-73, «Referência, ‘translação de referência’ e ‘excesso referencial’: uma leitura do ‘excesso’ em dois textos de Óscar Lopes», pp. 75-86 e «Deixis, dependência contextual e transposição fictiva: contributos para uma teoria enunciativa da ficção», pp. 87-103.

procuram encetar [...]».<sup>3</sup> Tais textos partem do princípio, por nós aceite, de que «[...] como todos os fenómenos literários, [...], a ficção é, antes de mais, um fenómeno linguístico»<sup>4</sup>, merecedor, portanto, do olhar do linguista bem como do de outros estudiosos da linguagem literária. Implica a identificação e a interpretação adequadas de índices convencionais «de índole linguística como, por exemplo, o uso dos tempos verbais e outros deícticos [...]»<sup>5</sup> e que acreditemos na «[...] possibilidade de *transposição*, através do uso da linguagem, para mundos alternativos ao mundo real, criados pela própria linguagem.»<sup>6</sup> Fernanda Irene Fonseca sublinha a produtividade ficcional que advém do facto «[...] de a referência – [...] – poder ser feita a partir de *coordenadas enunciativas que não existem*»<sup>7</sup>, ou seja, de haver uma deixis a que chama *deixis fictiva* ou *narrativa*. Entender a ficção como criação de mundos é, como a autora eloquentemente mostrou, mais do que centrar a sua definição na invenção de seres ou de aventuras fantasiosas e sem correspondência no real.

No romance em apreço, além das coordenadas enunciativas que definem a enunciação do locutor-narrador, no momento em que diz “agora”, há outras, fictícias, que configuram a história por ele contada de um tio-bisavô assassinado em meados do século dezanove, de quem nada sabe. E porque dele nada sabe, ganham fundamental relevo as “suposições retrospectivas” que têm, do ponto de vista enunciativo, carácter fictivo. *O Anjo da Tempestade* constrói-se, justamente, cruzando, multiplicando, corrigindo, alargando, repetindo, ajustando e completando “suposições retrospectivas” que o narrador faz, a partir de um único dado apresentado aos destinatários como indiscutivelmente factual: o assassinato de um seu tio-bisavô, em meados do século dezanove, entre a serra algarvia e a costa:

«[...] até que nada restou dele senão uma memória cada vez mais vaga, até ficar reduzida ao puro enunciado de ter havido um tio-bisavô meu que foi assassinado, em meados do século dezanove, entre a serra e o mar, sem que mais alguma coisa se pudesse acrescentar a isso.» (pp. 97-98).

---

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 76.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 87.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 89.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 90.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 93.

O “eu” do narrador é, ainda quando o texto tem um pendor mais ou menos autobiográfico, uma criação fictícia, situado num presente para o qual o texto frequentemente remete, não apenas dizendo “agora”, “hoje”, mas também referindo factos e fenómenos da nossa contemporaneidade, como os ataques terroristas, p.e., que permitem situar historicamente esse “agora” no século vinte e um. O presente irrompe, com alguma frequência, por entre as evocações do passado (mais remoto ou mais próximo) e as “suposições retrospectivas”, pois são comentadas realidades contemporâneas como a violência, a anemia em que Portugal se encontra e outras.

135

---

O texto usa ainda o presente do indicativo com valor de “presente histórico”, em situações em que o tempo é, claramente, passado e mistura o presente da enunciação com um outro presente transposto ou fictivo. Neste romance, portanto, nem sempre o “agora” remete para o momento da enunciação do “eu” do narrador, já que às vezes se refere ao passado. O ponto de vista enunciativo, o marco de referência, passa então a ser o de uma personagem concreta, frequentemente situada, pela narrativa, em meados do século dezanove (ou nos anos cinquenta/sessenta do século vinte):

«[...] nesse desejo de aventura que poderá acontecer a alguém, num meio de vida que já se sabe não irá durar muito, e ou a irá gozar agora ou depois será demasiado tarde.» (p. 79);

«[...] pudesse recuperar Marta, como se ela, depois da fuga, pudesse voltar para casa dos pais, que nunca a tinham querido, e muito menos agora, [...]» (p. 98);

«Agora a criada lembra os abraços que pareciam não acabar, [...]» (p. 122);

«[...] e, enquanto espero, a explicadora de francês entra, olha em volta e sai, possivelmente sem me ter visto, [...]» (p. 132).

No primeiro exemplo, o “agora” é contemporâneo do “meio de vida” da personagem: o tio-bisavô assassinado; no segundo, refere-se ao tempo de um hipotético mas improvável regresso de Marta a casa; no terceiro, ao momento em que a criada abandonada relembra os abraços do patrão e, no último, os verbos no presente do indicativo relatam um facto passado, anos antes, com o narrador, mas que ele (re)vive como se fosse ainda presente.

Mesmo quando o presente reenvia para o tempo da enunciação do narrador, não podemos esquecer-nos de que estamos perante ficção e, como Fernanda Irene Fonseca sublinha, «Na base da ficção no sentido corrente do termo está uma *ficção enunciativa* que consiste em “fazer de conta” que pode haver coordenadas de enunciação alternativas à irreduzível facticidade, à evidência deíctica do “*eu-aqui-agora*” e usar como marco de referência tais coordenadas fictivas.»<sup>8</sup>.

A expressão “suposições retrospectivas” quadra bem com o romance em análise, porque elas se configuram, nesta obra, de modo múltiplo e o configuram, cruzando-se.

Em primeiro lugar, as “suposições retrospectivas” são consequência das formas verbais utilizadas. Às que se encontram no condicional (simples ou composto), no futuro composto do indicativo ou em tempos do conjuntivo com valor modal, como o imperfeito ou o pretérito mais-que-perfeito composto, corresponde o carácter hipotético, de possibilidade mais ou menos provável das acções narradas, um efeito de modalização, de maior ou menor grau de fiabilidade conferido pelo narrador aos acontecimentos que conta, de assertividade fraca, ou de eventual citação de um discurso alheio, de origem difusa ou indeterminada, às vezes com valores contrafactuais:

«Ainda me lembro da casa em que viveu, e que terá sido abandonada, pelos percalços da herança, [...]» (p. 14);

«[...] a não ser que ele fizesse perguntas que colocam outras hipóteses [...]» (p. 80);

«Ela tentaria impedi-lo, poderia ter gritado, e teria sido esse grito que atraiu a criada ao corredor [...]» (p. 93);

«A não ser que tivesse havido qualquer encontro [...]» (p. 121).

As formas verbais do conjuntivo referidas só vêem o seu valor temporal actualizado na dependência de outra forma verbal presente no contexto, e «[...] surgem sempre como dependentes da potência volitiva ou intelectual de um sujeito.»<sup>9</sup>. O facto de, em português, podermos ter combinatórias de tempos verbais do conjuntivo não previstas pela

---

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 96.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 24.

“consecutio temporum”, estabelecendo em relação ao verbo de que dependem e que as antecede no cotexto, «[...] uma transição temporal heterogénea», origina aquilo a que Fernanda Irene Fonseca, no seguimento de outros autores, chamou “metáfora temporal”. Desta combinatória imprevista de tempos resulta uma modalização do enunciado. Como a autora adianta, para estes casos, «[...] o grau de restrição de validade é maior [...]»<sup>10</sup>, donde se pode inferir, por uma implicatura convencional (a máxima da qualidade foi violada e o grau de informatividade reduz-se), que o sujeito não está em condições de garantir a verdade daquilo que afirma. Esta assertividade fraca, que decorre do uso do condicional (simples e composto), do futuro composto do indicativo e de certos tempos do modo conjuntivo, sobretudo do pretérito perfeito, do imperfeito, do mais-que-perfeito e do futuro perfeito, permanentemente utilizados para construir a intriga de *O Anjo da Tempestade*, estriba-se ainda na utilização, na oração principal ou subordinante, de verbos e outras expressões modalizadoras, de entre as quais destaco, pela sua recorrência no romance: “imagino que”, “posso ter pensado que”, “é bem possível que”, “suponho que”, “podia pensar-se que”, “há quem diga que”, “imaginemos que”, “pergunto-me se”, “não posso garantir sequer que”, “é de concluir que”, “pode ser que”, “é mais provável que”, “ponho em dúvida que”, “parece que”, “é de presumir que”, “não creio que”, “o que pergunto é se”, “é de crer que”, “põe-se a hipótese de”, etc. Muitos destes verbos ou expressões pedem uma oração completiva com conjuntivo, como acontece com os epistémicos (como “imaginar”, “presumir” ou “supor”), com os de inquirição (como “perguntar-se”), com os declarativos (como “garantir” ou “concluir”), e também com certos adjetivos modais (casos de “possível” e “provável”) e com nomes epistémicos (como “dúvida” ou “hipótese”). Ora o conjuntivo indica a atitude de dúvida ou de suposição do locutor em relação aos factos que enuncia. É o modo da eventualidade, da probabilidade, da incerteza, da virtualidade, da possibilidade: a realidade da acção não é dada como certa.

Esta assertividade fraca caracteriza um enunciador que não está seguro da veracidade dos factos que narra. Daí a presença quase obsessiva do advérbio de dúvida “talvez”<sup>11</sup>. Para o mesmo efeito concorre a apresentação de diferentes explicações para um mesmo facto, um pouco ao

---

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 26.

<sup>11</sup> As expressões de dúvida pedem, como sabemos, o modo conjuntivo. Da abundância delas decorre, obviamente, a frequência de verbos no modo conjuntivo (dito conjuntivo “potencial”).

jeito de Fernão Lopes. Por isso são usadas, com frequência, expressões como “por um lado” e “por outro lado”, “segundo uns” e “noutras versões”, sendo apresentadas duas ou mais hipóteses para a continuação da acção que se abre em desenvolvimentos possíveis («[...] todas as possibilidades são de admitir [...]», p. 70), sendo concedida ao leitor a liberdade da escolha da alternativa mais plausível.

Este enunciador “inseguro”, ou talvez “tolerante”, como que deixa, portanto, a construção da história a cargo do leitor, prolongando as frases em longas ramificações, com adversativas que apontam para factos eventualmente contraditórios e concessivas que abrem permanentemente hipóteses alternativas de acção e de explicação da acção. Assim, por exemplo, o tio-avô pode ter sido morto pelas costas sem se aperceber, ou talvez tentando resistir. Pode ter-se fingido morto para escapar para o Brasil. Pode ter morto o assaltante e fugido para o Brasil. Pode até ter-se suicidado. A narrativa vai-se desdobrando em períodos geralmente muito longos, apenas cortados, às vezes, por breves pausas (marcadas pelas vírgulas), com uma respiração própria da oralidade ou, então, de um discurso interior mais ou menos torrencial:

«Com a mulher, que depois dessa manhã já se lhe pode chamar assim, e não apenas noiva, é que as coisas mudam de figura porque, depois de se deitar com um homem, **mesmo que** nada se tenha passado entre eles, **embora** a criada jure que não, avaliando pelo estado em que descobriu a colcha, sobre a cama, a sua reputação nunca mais será a mesma, **a não ser que** se case com o homem, o que não será o caso porque a um morto já não se pede a mão, e **mesmo que** ela esteja pedida, já a mão deste não se pode estender, na igreja, para receber o anel de casamento. Morto e bem morto, **ainda que** não houvesse cadáver, nem ele tenha aparecido, **a não ser** muito tempo depois, e num estado em que ninguém poderia jurar que era ele, ou se seria o ladrão, que ele teria conseguido eliminar, aproveitando-se disso para fugir para onde não mais o encontrassem, que era o que ele queria, para se ver livre não se sabe bem de quê, se dos trabalhos da vida, se das dívidas, se da noiva, cujo corpo não lhe teria parecido igual ou melhor do que outros que conhecera, antes dela, e não se sentia com paciência para lhe transmitir a educação que ela não tivera com outros, namorados ou não, ou pura e simplesmente porque sim, nesse desejo de aventura que poderá acontecer a alguém, num meio de vida que já se sabe não irá durar muito, e ou a irá gozar agora ou depois será demasiado tarde.» (p. 79).

Vários ingredientes contribuem para o efeito de oralização de que este excerto do romance é exemplo: as topicalizações, o ritmo longo da frase (devido ao uso de relativas abundantes<sup>12</sup>, e ao permanente reorientamento argumentativo, provocado por adversativas e concessivas), as fraseologias («as coisas mudam de figura»).

A mesma modalização que confere um carácter meramente hipotético ao narrado, encontramos-na na presença constante do determinante indefinido, que cria um efeito de incerteza, de relativização do dito, a ideia de restrição da verdade daquilo que se conta:

139

---

«[...] segundo algumas opiniões» (p. 25);

«[...] ganhou alguma seriedade [...]» (p. 25);

«[...] conheci alguns homens [...]» (p. 29).

Na ânsia de não deixar de sugerir nenhum possível, levando o jogo de hipóteses quase ao limite, o texto desdobra-se em comparações explicativas:

«[...] em espaço tão sério e fechado como aquele triste meio século [...]» (p. 18);

«Ter-se-ia sentido seduzida pela conversa com que ele procurava enredá-la, como se faz ao peixe do rio que, apesar de aparentemente se debater num poderoso instinto de libertação, conhece já o seu destino?» (p. 23);

«[...] e em que os outros reconheciam um traço de individualidade marcada pela solidão austera de quem, como um monge, encontrara o seu espaço de reclusão no interior do mundo.» (p. 25).

Mas, mais abundantes ainda, são as noventa e cinco ocorrências de comparativas condicionais que implicam a utilização do imperfeito ou do mais-que-perfeito do conjuntivo, formas verbais que instauram expectativas e contraexpectativas em relação ao passado:

---

<sup>12</sup> Muitas das relativas, no romance, são restritivas com conjuntivo de valor modal, exigindo uma interpretação de carácter hipotético.

«Conta, incansavelmente, a sua vida, como se já soubesse que esta seria a sua última confissão, [...]» (p. 24).

Poderíamos continuar o enunciado transcrito com uma oração adversativa, o que revela o carácter contrafactual da ocorrência: «Conta, incansavelmente a sua vida, como se já soubesse que esta seria a sua última confissão, mas não sabe».

As dúvidas de quem narra o que não conhece, mas vai imaginando ou adivinhando enredos e razões, justificam a frequência, no romance, das quarenta frases de tipo interrogativo da responsabilidade do narrador, em que é utilizado o condicional (simples ou composto), por meio das quais ele levanta hipóteses acerca dos factos ou do(s) sentido(s) que estes têm. Revelam a incerteza e a insegurança assertiva do narrador, a hesitação sobre o rumo dos acontecimentos longínquos, as suas causas e razões. As perguntas vêm frequentemente aos pares, sendo a segunda iniciada pela disjuntiva “ou”, isto é, abrindo uma outra hipótese alternativa de resposta diferente da que pressupunha a primeira:

«Estaria ele a descer da serra até ao mar, de regresso de uma visita aos seus bosques de sobreiros que lhe davam o suficiente para manter a casa e o gado nas propriedades do litoral? Ou estaria a caminho das Caldas, onde iria fazer uma cura de água para os seus ossos que, apesar de sólidos e duros, poderiam começar a acusar os toques da idade, nos outonos e invernos que se aproximavam?» (pp. 9-10).

As expressões dubitativas concorrem também para o efeito de suposição permanente, exigindo o verbo no pretérito imperfeito ou no mais-que-perfeito do conjuntivo. O advérbio de dúvida “talvez” e expressões equivalentes são uma marca indelével da escassa ciência da instância que conta a história acerca do tio-bisavô de quem pouco sabe, sendo que aquilo que dele conhece vai sendo cruzado com outras memórias de três tempos diferentes: o da infância desfocada e longínqua, o da formação ideológica juvenil e um outro passado, mas indefinido («[...] há alguns anos [...]», p. 55), onde se situa uma provável viagem de comboio entre Viena e Salzburgo:

«Ela talvez lhe perguntasse [...]» (p. 42);

«Talvez José Cravo, se tivesse ido ao enterro de Marta, [...]» (p. 83);



«[...] de que não se ouviu o estrondo, talvez por estarmos demasiado longe do ponto em que ela se deu.» (p. 155).

Mas os factos narrados que se situam neste passado mais próximo ganham verosimilhança, mesmo quando referem personagens que saltam das molduras, como Isabelle d'Este (que, como sabemos, teve existência histórica, atestada e comprovável), porque outros episódios contribuem para a criação de um “efeito de real”, como o do concerto de Herbert von Karajan já doente. A dúvida é, por vezes, claramente assumida:

141

---

«Ficará aqui a dúvida sobre se o crime teria sido consumado; [...]» (p. 40);

«A dúvida que ainda tenho é saber se continua a passar-se alguma coisa no país, [...]» (p. 44);

«[...] ponho em dúvida que a cena entre os noivos, no quarto da casa desabitada, [...]» (p. 96).

Este narrador hesitante justifica-se afirmando que «[...] não existe uma diferença irremediável entre o mundo real e o mundo dos sonhos [...]» (p. 72). A hesitação é também sugerida pela modalização, em expressões imprecisas como «Aí por meados do século dezanove», que cria uma sugestão de vagueza, bem como pela presença permanente do verbo modal epistémico “poder” que nos coloca no domínio da incerteza e da probabilidade:

«Numa dessas viagens, posso ter pensado que descobri o lugar onde tudo se passou.» (p. 13).

A hesitação de tempos e espaços é, sobretudo, também de personagens e rostos que se repetem, se sobrepõem, se aproximam e se transformam, ao sabor das diferentes hipóteses que vão sendo construídas: a hipotética noiva vai-se transmutando em Isabelle d'Este, é Rosina olhando a morte, é a explicadora de francês que tocava piano, é Marta, é Júlia, é a namorada do golfista... O anjo que alguns dizem ter visto algures, não se sabe bem quando, poderia, afinal, ser o tio-bisavô do narrador, ou Isabelle d'Este. E o seu assassino talvez seja o morto do quadro de Rembrandt, ou o marido de Marta que a abate com um tiro de carabina.

São igualmente criadoras de um efeito de suposição que pode gerar uma presumível alternativa, as abundantes disjuntivas que, muitas vezes,

acrescentam, a uma hipótese de interpretação de factos supostamente passados, outro ou outros igualmente verosímeis ou possíveis:

«[...] como se o conteúdo da conversa fosse já conhecido dela, ou soubesse que teria muitas ocasiões de voltar a ouvir aquela história, [...]» (p. 24);

«Não sei que mão poderia tocar esse piano, embora imagine que se tratasse de uma mulher ainda nova, que não sei se seria filha ou afilhada dos donos da casa, [...]» (p. 49);

«[...] e que eu tenha confundido a caveira de Yorick com a do meu tio-bisavô; ou que a minha explicadora de francês se confunda, afinal, com a sereia de Homero [...]» (p. 74);

«[...] e ou a irá gozar agora ou depois será demasiado tarde.» (p. 79).

As dúvidas cruzam-se, no texto, com opiniões que o narrador vai atribuindo, em citações muito breves e livres, a testemunhas. Por isso, frequentemente, uma citação é seguida pelo operador citacional “segundo L”, “dizem”, “acrescentavam” ou “diz-se”, remetendo para as versões de hipotéticas fontes quase nunca identificadas, espécie de *vox populi*, colocando, lado a lado, as opiniões de “uns” e “de outros”. Só que as testemunhas, no caso em apreço, não testemunharam realmente nada, porque a maior parte da trama narrativa é composta por factos apenas supostos:

«Imaginemos, apenas, que terá chorado algumas lágrimas por ele; ou que nem isso, e pelo contrário se terá sentido aliviada por não ter de suportar, aos quinze anos, a sua entrega a alguém muito mais velho do que ela que, passado o momento nupcial, ela passaria a olhar como um estranho, ou melhor, como um carcereiro [...]» (p. 27);

«[...] e uma outra hipótese que coloco é a fuga dessa noiva, receosa de que o pai, frustrado o casamento, a entregue a um outro velho [...]» (p. 33);

«Não sei, por outro lado, o que poderia ter acontecido se ele se tivesse voltado para trás a tempo de ver o criminoso com a arma apontada.» (p. 42);

«Não sei que mão poderia tocar esse piano, embora imagine que se tratasse de uma mulher ainda nova, [...]» (p. 49).

A partir de hipóteses adiantadas, ou propostas, depreendemos factos que o texto nos apresenta, depois, como se fossem dados da realidade concreta. Os estados de coisas passam a existir desde o momento em que a linguagem lhes faz referência, muitas vezes como meras hipóteses. Quer dizer: desde que são referidos ainda que como suposições, os factos passam a ter existência, quanto mais não seja porque foram referidos, nomeados. O próprio texto de Nuno Júdice parece vir ao encontro desta afirmação, quando diz:

«Assim, a existência de cada um está ligada à palavra que sustenta essa realidade que eu não sabia já se existia; [...]» (p. 139).

Com base nos factos, existentes porque referidos no texto, novas hipóteses se levantam, como se a narrativa fosse sendo construída em ambiente informático, sendo possível seleccionar diferentes ligações, cada uma delas abrindo novos possíveis narrativos, numa técnica que algum cinema recente tem explorado com sucesso:

«Entraríamos aqui, porém, num capítulo que pouco interesse terá desenvolver, dado que terá ficado claro que nada se sabe do que sucedeu a essa jovem noiva depois de frustrado o casamento pela morte do homem. Imaginemos, apenas, que [...]» (pp. 26-27).

A pressuposição que podemos inferir do dito é que existiu, realmente, uma “jovem noiva”. Neste contexto, verbos criadores de universo como “imaginar” ou “supor” são obviamente abundantes no romance. Outras hipóteses narrativas são abertas pelo uso do conjuntivo, quer usando o pretérito perfeito composto, quer o mais-que-perfeito composto, quer ainda o futuro composto do indicativo, como nos seguintes exemplos:

«Imagino que tenha sido no Verão» (p. 9);

«[...] se ele se tivesse voltado para trás a tempo de ver o criminoso com a arma apontada [...]» (p. 42);

«Terá sido o eclipse total da sua imagem que me fez colocá-la no eixo da minha interrogação abrindo outras linhas possíveis de exploração neste mapa desbotado.» (pp. 33-34).

Dentro do ambiente quase hipertextual onde a progressão do romance se processa, não admira que sejam incluídas reproduções das fotografias e das pinturas que no texto adquirem, não só significado simbólico, mas também relevância narrativa. Isabelle d'Este pintada por Ticiano transforma-se numa personagem realmente existente que interage com o autor-narrador em determinada etapa da sua vida, saída de um caixilho do Museu de Viena, ou talvez, também transmutada na funcionária da porta desse Museu. Isabelle é, simultaneamente, para além da rapariga que corta os bilhetes da entrada, a ex-explicadora de francês do narrador, a hipotética noiva do tio-bisavô, a Rosina da alegoria de Wiertz reproduzida, num jogo de espelhos em que os rostos se repetem. Falamos de espelhos porque eles são recorrentes no romance: a presumível noiva e o tio olham-se no do guarda-fatos do quarto, ou no da água funda de um poço, por exemplo. O mesmo rosto vai aparecer ao narrador no da jovem dos nossos dias que ele encontra no campo de golfe construído no mesmo local onde, em meados do século dezanove, o seu tio-bisavô assassinado poderia, hipoteticamente, ter morrido, ou onde poderia ter caído um meteorito, se o anjo que, no final da história, aparece, não fosse realmente um anjo mas apenas um meteorito.

A pintura sobrepõe-se ao Quarteto de Schubert «A morte e a donzela», como o cadáver de Het Kint na pintura de Rembrandt é comparado ao do eventual assassino do tio-bisavô ou mesmo ao do próprio tio-bisavô morto. A jovem noiva volta a encarnar uma das personagens de Teixeira Gomes, também ele algarvio, mas é semelhante a Isabelle d'Este e a Rosina, também comparadas a Santa Tecla fixada numa pintura de 1759 de Tiepolo que, não por acaso, existe no Duomo de Este.

No jogo dos possíveis que o texto instaura, o Quarteto de Schubert e as pinturas de Ticiano, Wiertz, Tiepolo e Rembrandt multiplicam os efeitos, pelos planos de reflexos e refrações quase infinitos que provocam. Para que todas as sugestões possíveis sejam captadas pelo leitor, ele deve estar de posse de múltiplas informações sobre as obras referidas. Sabendo quem foi Isabelle d'Este, poderá aproximá-la mais convictamente da explicadora de francês a quem o narrador atribui, além da regularidade e da mansidão das feições, um carácter determinado e independente de quem procura mandar no seu destino<sup>13</sup>. Às situações romanescas evocadas,

---

<sup>13</sup> Por isso incluímos a palavra “cultura” no título deste texto, já que sem uma enciclopédia vasta ou capacidade para pesquisar informação quando ela for necessária a um melhor entendimento do que lê, o leitor verá seriamente restringidos os possíveis sentidos a que o texto permite aceder.

juntam-se as sugestões que a pintura e a música criam. É aí que entra, também, uma novela de Teixeira Gomes «O sítio da mulher morta»<sup>14</sup>, a quem esta narrativa vai buscar algumas personagens, como outras tinham sido resgatadas às pinturas ou mesmo ao real mais documentável, como Estaline, Nadya e Sartre, que também surgem a contracenar na intriga, o último fotografado com o autor real, fazendo aqui aparecer mais uma personagem: a do próprio autor fisicamente presente, através de uma fotografia, no romance que escreve.

O “eu-origem-fictício” de que emana a narrativa é *origo*, segundo Käte Hamburger<sup>15</sup>, da enunciação romanesca. Aquele pretérito a que a autora chama “pretérito épico” será, neste romance, o pretérito perfeito simples, porque só ele tem valor aspectual capaz de instaurar o narrado como facto a partir do qual novas hipóteses narrativas vão sendo alvitradas desta vez, quer no condicional (simples ou composto), no mais-que-perfeito composto, no futuro composto do indicativo, quer no pretérito perfeito composto, no imperfeito e no mais-que-perfeito do conjuntivo. O pretérito perfeito é, neste romance, corroborando as teses de K. Hamburger, um “índice de ficcionalidade”<sup>16</sup>. Vejamos como, a partir de um facto (1) que a narrativa instaura usando o pretérito perfeito da voz passiva, o enunciador utiliza um verbo criador de mundos (mais a respectiva oração completiva com o pretérito perfeito composto) (2) e, em seguida, toma o que foi imaginado como um novo facto (3):

(1) «Aí por meados do século dezanove, num cerro do Algarve, a meio caminho entre o mar e a serra de Monchique, um tio-bisavô meu foi assassinado.»;

---

<sup>14</sup> Trata-se de uma das *Novelas Eróticas* de Teixeira Gomes, escrita no exílio e publicada, pela primeira vez, em 1935, cujo enredo Nuno Júdice resume e reelabora. Temos um assassino, José Cravo, e uma rapariga, Júlia, que se transforma em Marta para ser de novo Júlia, no fim da novela. A paisagem árida do Algarve, cenário do assassinato de tio-bisavô do narrador, é aqui também pano de fundo de vários matizes de violência. Cf. Bertrand, Venda Nova, Obras Completas de Manuel Teixeira Gomes, *Novelas Eróticas*, 3.<sup>a</sup> ed., 1989, pp. 111-141.

<sup>15</sup> Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, tradução inglesa: *The Logic of Literature*, (2.<sup>a</sup> ed., revista), Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, (1957), 1993.

<sup>16</sup> O mesmo efeito de criador de ficção que K. Hamburger refere a propósito do pretérito épico existe na utilização do pretérito mais-que-perfeito simples: «[...] uma vez que a sua fé religiosa se dissipara» (p. 18), e também do presente: «A roupa que traz, excessiva para o tempo, [...]» (p. 30). O presente tem aqui uma utilização semelhante à do presente histórico.

(2) «Imagino que tenha sido no Verão, numa tarde do mês de Agosto mais quente desse século; [...]»;

(3) «O que o homem ia fazer, nessa tarde de Verão em que lhe deram um tiro, não é para aqui chamado» (p. 9).

146

---

Repare-se que o que decorre da imaginação («Imagino que tenha sido no Verão, numa tarde do mês de Agosto») é, sem seguida, retomado já como se o que foi imaginado e está dito na oração completiva, fizesse parte de uma realidade indiscutível e susceptível de pormenorização («nessa tarde de Verão»). Daí a retoma de «no Verão, numa tarde do mês de Agosto» por uma anáfora mais especificadora: «nessa tarde de Verão», e da mesma procura de especificação decorre a substituição da estrutura passiva sem agente expresso «um tio-bisavô meu foi assassinado», por uma expressão sinónima com o verbo no pretérito perfeito do indicativo («deram um tiro»), mais informativa, porque se adianta de que modo o antepassado foi assassinado. Tudo o que fica dito decorre do modo de enunciação narrativo, que Fernanda Irene Fonseca explica assim: «No modo de enunciação narrativo as coordenadas de referência são criadas pelo próprio texto, sem um suporte empírico experiencial (diferentemente do que acontece no modo de enunciação discursivo, em que as coordenadas de referência são implícitas porque coincidentes com o *eu-aqui-agora-assim* determinado pelo acto de enunciação)»<sup>17</sup>.

A narrativa vai avançando usando sempre o mesmo recurso. A partir de uma hipótese narrativa, a história vai-se construindo, até que outras alternativas são apontadas, abrindo diferentes possíveis narrativos («a não ser que» (p. 18) por exemplo, abre, frequentemente, uma nova hipótese narrativa). Por vezes, apesar de ter levantado duas hipóteses, o narrador afirma que poderá haver ainda uma outra:

«Não creio que alguma destas hipóteses tivesse atravessado o seu espírito; pelo contrário, [...]» (pp. 23-24).

O narrador avança com a construção de um cenário para um acontecimento, imagina que um facto possa ter ocorrido em certas circunstâncias:

«Imagino que tenha sido no Verão, numa tarde do mês de Agosto mais quente desse século; a meio da tarde, sem uma vibração de

---

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 99.

vento, pode ouvir-se o bater de asas de uma mosca; mas não se ouvem os passos sorrateiros de um assassino, escondido atrás de umas moitas, e aproximando-se do viajante, pelas suas costas, até chegar a altura certa para desferir o tiro de arcabuz que o levará desta para melhor.» (p. 9).

Da utilização do artigo definido antes de «tiro de arcabuz» decorre uma implicatura convencional que implícita que foi um tiro de arcabuz que assassinou o tio-bisavô. As fórmulas definidas fazem a ficção avançar com o texto e são constantes: «[...] nesse baú em que punha as roupas e as mercadorias [...]» (p.14) é uma expressão em que o deíctico vai dar existência fictiva ao “baú”, daí para a frente considerado indiscutível e muitas vezes referido. Se é possível dizer “esse baú”, por implicatura convencional implícita-se que existe um baú que pertence ao tio-bisavô. Trata-se de uma expressão nominal demonstrativa cujo referente não está presente nem na situação enunciativa nem no cotexto. Estaríamos aqui perante aquele tipo de deixis a que podemos chamar deixis *emotiva* ou *empática*, já que gera um efeito de empatia com o enunciador, devido à proximidade espacial configurada pelo demonstrativo de segunda pessoa. É do contrato narrativo entre o enunciador e o destinatário que decorre a compreensão de implicaturas como estas e, por outro lado, a aceitação dos discursos directos, assinalados com aspas, em que o tio-bisavô, de quem o narrador nada sabe, dá a sua opinião sobre a aguardente de medronho, por exemplo: “Não há nada melhor contra o calor”, dizia» (p. 14).

Fictivos são também, obviamente, todos os relatos de personagens intervenientes na narrativa: os de Isabelle d’Este, os da professora de francês, os da eventual noiva do tio-bisavô, etc., quer refiram personagens que não poderiam ter sido ouvidas pelo narrador, como as que saem dos quadros, quer pessoas que ele teria conhecido em miúdo, como a explicadora de francês, quer personagens cuja existência inventa<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Conforme se pode ler no jornal *Público* de 30 de Setembro de 2005, aquando da atribuição unânime do Prémio Fernando Namora a *O Anjo da Tempestade*, «Uma viagem à Colômbia e a história de um antepassado inspiraram Júdice para criar o enredo de *O Anjo da Tempestade*, editado este ano pelas Publicações Dom Quixote. Na Colômbia, onde estava para participar num festival internacional de poesia, ouviu uma história acerca de pessoas que apareciam mortas na estrada e na floresta, perto da aldeia de Medellín. Júdice associou esta imagem à história que a avó lhe contava acerca de um seu antepassado que também apareceu morto na estrada durante a guerra civil portuguesa (a que opôs liberais e miguelistas no século XIX).»

O passado referido ao enunciador é um tempo fictício, mesmo quando remete para experiências talvez vividas («No tempo em que conheci esse cemitério [...]» (p. 28)), mas serve ao narrador para manifestar, frequentemente, óbvias preocupações de reflexão cívica e política:

«Mas no tempo em que isso acontecia [quando pela primeira vez ouvi a história], na transição dos anos cinquenta para os sessenta do século vinte, vivia-se em Portugal uma situação em que tudo teria de ganhar um aspecto político para servir à circunstância presente; [...]» (p. 19).

---

148

O mesmo se passa em relação ao que podemos considerar presente da enunciação, já que o enunciador faz referência a fenómenos contemporâneos, como o terrorismo e os bombistas suicidas (cf. p. 75), ou ao estado deprimido do país (p. 35), emitindo sobre eles opiniões pessoais e fazendo, em torno deles, reflexões críticas. Este lado mais reflexivo do texto entronca também com as leituras que o autor-narrador terá feito na juventude e que abrem hipóteses de explicação para os acontecimentos narrados. Assim o assassinato do tio-bisavô vai sendo explicado à luz de diferentes teorias filosóficas, como o marxismo e o existencialismo, por exemplo. Aliás, esse homicídio é situado, no tempo histórico, em relação a acontecimentos da realidade: Marx «teria [...] pouco mais de trinta anos [...]» (p. 47) quando os factos narrados se passaram, o cemitério algarvio foi construído em 1848, um ano depois da redacção do *Manifesto Comunista* (1847 é, também, a data da alegoria de Wiertz) e eventualmente, a data da morte do tio-bisavô poderá coincidir com a da composição do quarteto «A morte e a donzela» por Schubert, isto é, 1824.

Ao presente da enunciação em que se narra, ou a um passado muito próximo dele («Uma tarde de Agosto há pouco mais de um ano, meti-me de automóvel [...]», p. 35), está referido o episódio do campo de golfe, que, sendo embora passado recente, toca um outro passado mais remoto de dois modos: por um lado, esse campo de golfe teria sido construído no mesmo local onde, em meados do século dezanove, o tio-bisavô teria sido assassinado; por outro, a rapariga que o narrador encontra nesse campo de golfe é muito semelhante à imagem da jovem noiva («[...] verifiquei que a sua blusa deixava ver os seios que eram idênticos aos da noiva [...]», p. 39) e vai contracenar com a explicadora de francês ou mesmo com a figura feminina pintada na alegoria de Antoine Wiertz, afirmando mais tarde chamar-se Rosina, nome dado à jovem que olha a morte no quadro. Se a visão dos seios aproxima a noiva da explicadora de francês, vai igualmente aproximá-las de Isabelle d'Este saída do quadro



de Ticiano e viajando com o narrador de comboio, como os olhos da explicadora se transformam também nos de Isabelle d'Este («[...] ela olhar-me-ia com os olhos de Isabelle d'Este [...]», p. 65).

Se o tempo nos aparece, por vezes, relativamente enredado, dado que há inúmeros possíveis abertos no passado pelo uso do conjuntivo, e há vários passados mais ou menos distantes do momento enunciativo, a subversão é permitida pela ficção, como o próprio texto afirma:

«a ficção autoriza-me a subverter calendários e cronologias, para respeitar a lógica dos acontecimentos.» (p. 86).

149

---

Esta lógica é interna à narrativa, por isso as personagens se transformam umas nas outras e saltam de tempos remotos para passados mais próximos, ou de uns espaços para outros (mesmo que esses espaços sejam o dos limites de uma pintura, ou de uma novela, ou ainda de uma peça musical). Existem sobreposições temporais e espaciais que decorrem da lógica da narrativa, e que vão reforçando a ideia de uma

«[...] relação estreita que pode existir entre acontecimentos tão distantes, quando as analogias fazem o seu trabalho, [...]» (p. 107).

Na verdade, é de analogia que se trata quando se imagina que o tio-bisavô terá sido assassinado do mesmo modo que Júlia, ou quando esse antepassado e uma sua noiva imaginada pelo narrador se olham, como Júlia, num espelho. A cena de Júlia olhando-se nua no espelho existe realmente na novela de Teixeira Gomes, mas não no romance de Júdice, embora a pressintamos no referido episódio, quando o tio-bisavô e a noiva se olham também no espelho.

Se as reflexões sobre o tempo são muito interessantes neste romance, mais ainda o são as divagações em torno das pessoas da enunciação e do papel que desempenham no discurso e na demarcação de territórios pessoais e interpessoais:

«Na verdade, o problema do ser começa nessa insólita fronteira em que não sabemos estabelecer a distinção entre o que eu sou e o que tu és, e nessa projecção da imagem do outro se perde a própria identidade. Dei-lhe essa parte de mim que se encontra nessa primeira pessoa do singular que ela me obrigava a repetir vezes sem conta – *je suis, je suis...* até perder o sentido de mim próprio; e só depois, ao chegar a *tu es* afirmava algo de concreto, em que o *tu* era esse corpo que estava à minha frente, com os olhos que ao olhar-me me

roubavam a mim, enquanto os seus dedos pousavam na página da gramática onde o verbo *être* estava conjugado, seguindo todas as pessoas como se estivessem sobre um teclado, tocando essa música que eu lhe ouvira, na casa senhorial a cuja janela assomava, de perfil, ensinando-me esse desenho de um tu que eu guardaria para sempre nesta memória em que a procuro.» (p. 133).

150

---

As reflexões transcritas em torno das duas pessoas da enunciação discursiva (eu / tu) recordam-nos que, tal como Benveniste afirmou, «[...] o estudo das estruturas formais da língua dá conta de “[...] l’expérience humaine inscrite dans le langage”»<sup>19</sup>. Neste caso, a consideração da primeira e da segunda pessoas do singular, a propósito do estudo do presente do indicativo do verbo francês “être”, acarreta um conjunto de afirmações mais ou menos filosóficas sobre o relacionamento entre o “eu” e o “tu” que nos discursos se definem.

Voltamos a encontrar, como sempre nos acontece, a questão da deixis, uma das mais queridas a Fernanda Irene Fonseca. Como é sabido, o referente do deíctico determina-se em relação à identidade e à situação dos interlocutores no momento da enunciação, ou seja, a identificação do referente opera-se por meio do contexto espácio-temporal em que está situado. “Eu” e “tu” são deícticos directos ou transparentes, pois têm um referente necessariamente unívoco, que faz parte da situação de enunciação. Mas, como se procurou sugerir neste texto, a partir dos ensinamentos da autora citada, «Os deícticos, operadores da obrigatória inserção da linguagem no seu contexto de produção, podem igualmente funcionar como operadores de um *desenraizamento fictivo* em relação a esse mesmo contexto.»<sup>20</sup>.

Compartilhamos, com Fernanda Irene Fonseca, o fascínio por este *desenraizamento fictivo* que permite a “translação de referência” capaz de nos transportar para o mundo do *algures-então*. Fascínio para nós duplo: pelo modo como a linguagem pode construir outros mundos a partir deste nosso e pela forma estimulante como a autora sobre isso escreveu.

---

<sup>19</sup> Benveniste, citado por Fernanda Irene Fonseca, *op. cit.*, p. 88.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 81.