STUDIA IBERYSTYCZNE

13

Universos de língua portuguesa em debate
Światy języka portugalskiego

2014



eds.
Anna Rzepka
Natalia Czopek

Redaktor naczelny/ Editora-chefe /Editor-in-chief
ANNA SAWICKA

Komitet Redakcyjny/ Conselho de Redação /Editorial Board
ROSANNA KRZYSZKOWSKA-PAWLIK (Literatura i kultura Hiszpanii / Literatura e cultura da Espanha / Spanish literature and culture); EWA NAWROCKA (Literatura i kultura Ameryki Łacińskiej / Literatura e cultura da América Latina / Latin American literature and culture); XAVIER FARRÉ VIDAL (Literatury i kultury mniejszościowe / Literaturas e culturas minoritárias / Minority literatures and cultures); EWA STALA (Językoznawstwo iberyjskie / Linguística ibérica / Iberian linguistics); ANNA RZEPKA (Literatura i kultura obszaru języka portugalskiego / Literatura e cultura da lusofonia / Literature and culture of Portuguese-speaking countries)

Sekretarz/Secretária/Secretary
MARIA FILIPOWICZ-RUDEK

Rada Naukowa/ Comissão Científica /Board of Advisors
BEATA BACZYŃSKA, Uniwersytet Wrocławski (Polska / Polónia); MAREK BARAN, Uniwersytet Łódzki (Polska / Polónia); JERZY BRZOZOWSKI, Uniwersytet Jagielloński (Polska / Polónia); ARTURO CASAS, Universidade de Santiago de Compostela (Hiszpania / Espanha); UBALDO CEREZO RUBIO, Universidad de Alcalá (Hiszpania / Espanha); JUAN DE DIOS LUQUE DURÁN, Universidad de Granada (Hiszpania / Espanha); SILVIA KAUL DE MARLANGEON, Universidad Nacional de Río Cuarto (Argentyna / Argentina); MARGARITA LLITERAS, Universidad de Valladolid (Hiszpania / Espanha); GILLES LUQUET, Université Paris III, La Sorbonne Nouvelle (Francja / França); WIACZESŁAW NOWIKOW, Uniwersytet Łódzki (Polska / Polónia); ANTONIO PAMIES BERTRÁN, Universidad de Granada (Hiszpania / Espanha); JANUSZ PAWLIK, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu (Polska / Polónia); RAMON PINYOL, Universitat de Vic (Hiszpania / Espanha); BOGDAN PIOTROWSKI, Universidad de la Sabana (Kolumbia / Colômbia); KLAUS PÖRTL, Johannes Gutenberg Universität Mainz (Niemcy / Alemanha); EMILIO RIDRUEJO, Universidad de Valladolid (Hiszpania / Espanha); ELŻBIETA SKŁODOWSKA, Washington University in Saint Louis (USA / EUA); FRANCISCO TORRES MONREAL, Universidad de Murcia (Hiszpania / Espanha); ALEXANDRE VEIGA, Universidade de Santiago de Compostela (Hiszpania / Espanha); JOAN RAMON VENY MESQUIDA, Universitat de Lleida (Hiszpania / Espanha); JOANNA WILK-RACIĘSKA, Uniwersytet Śląski (Polska / Polónia)

Recenzenci tomu/ Comissão Avaliadora / Reviewers for this Volume
JERZY BRZOZOWSKI, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie (Polska / Polónia); NATALIA CZOPEK, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie (Polska / Polónia); CÂNDIDO OLIVEIRA MARTINS, Universidade Católica Portuguesa (Portugalia / Portugal); JACEK PERLIN, Uniwersytet Warszawski (Polska / Polónia); JACEK PLECIŃSKI, Wyższa Szkoła Filologiczna we Wrocławiu (Polska / Polónia); REGINA PRZYBYCIEN, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie (Polska / Polónia); ANNA RZEPKA, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie (Polska / Polónia); Henryk SIEWIERSKI, Universidade de Brasília, (Brazylia / Brasil); CARSTEN SINNER, Universität Leipzig (Niemcy / Alemanha).

STUDIA IBERYSTYCZNE

13

2014

UNIVERSOS DE LÍNGUA PORTUGUESA EM DEBATE

ŚWIATY JĘZYKA PORTUGALSKIEGO

eds.
Anna Rzepka
Natalia Czopek

KSIĘGARNIA AKADEMICKA

Kraków

Eds. Anna Rzepka / Natalia Czopek

© Copyright by Instytut Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego and individual authors, 2014

Correção linguística:
Ana Wąs-Martins, Cláudio Vinagre
Redação: Edyta Wygonik-Barzyk
Desenho da capa: Igor Stanisławski

A publicação é subsidiada pelo Ministério da Ciência e do Ensino Superior da Polónia (auxílio *de minimis*) e pela Faculdade de Filologia da Universidade Jagelónica

Publicado em forma de e-book junto com as 150 cópias em papel

A versão principal é a versão em formato digital

ISSN 2082-8594
e-ISSN: 2391-7636

KSIĘGARNIA AKADEMICKA
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel./faks: 12 431-27-43, 12 663-11-67
e-mail: akademicka@akademicka.pl
La librería digital – A livraria digital:
www.akademicka.pl

Wstęp 7
Prefácio 11

LITERATURAS EM LÍNGUA PORTUGUESA

Yana ANDREEVA, *A busca de identidade em «Jornada com Rupert» de Salim Miguel* 17
Kathryn BISHOP-SANCHEZ, *Texto reescrito, texto esquecido: «Philidor», uma pérola queirosiana* 29
Gabriel BOROWSKI, *A vantagem dos míopes: entre história e literatura* 41
Anna DZIAŁAK, *D. Teresa, mãe de D. Afonso Henriques, à luz da «Crónica de El-Rey D. Affonso Henriques» de Duarte Galvão. As «origines regni» revisadas* 53
Filipa FREITAS, *«Encarnação e Ressurreição de Cristo»: duplicação de um modelo textual* 67
David FRIER, *A Política do casamento: adultério, família e paternidade em Camilo Castelo Branco* 81
Patrícia INFANTE DA CÂMARA, *O silêncio nas páginas de «Novas Cartas Portuguesas» (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa) e na imagética monocromática de Helena Almeida – uma perspetiva interdisciplinar* 99
Anna KALEWSKA, *A tradição de Camões na poesia brasileira durante o Arcadismo ou a reinvenção do imaginário épico em «O Uruguay» de Basílio da Gama e n'«O Caramuru» de Santa Rita Durão* 111

Kamila KRAKOWSKA, *As memórias perdidas da nação moçambicana: «Terra Sonâmbula» e «O Outro Pé da Sereia» de Mia Couto* 133
Júlio Cesar MACHADO DE PAULA, *«Nem todas as crianças vingam!»: genealogia e afrodescendência na literatura brasileira* 149
Jerusa PIRES FERREIRA, *António Vieira: prolongada presença, voz profética e performance* 161
Pierre-Michel PRANVILLE, *O estranho caso do romance policial na literatura lusófona* 171
Ana RIBEIRO, *De José para José: o último Saramago segundo Rodrigues dos Santos* 183
Artur Henrique RIBEIRO GONÇALVES, *Maria Teresa Horta e Leonor de Almeida Portugal: do grão de luz ao bago da romã…* 195
Sandra TEIXEIRA, *O «cordel do cordel»: deambulações pelo acervo Raymond Cantel* 205
Bálint URBÁN, *A emergência do sujeito político em «Levantado do Chão» de José Saramago – uma perspetiva rancieriana* 219
Magdalena WALCZUK, *«Cadernos Negros» – vozes afro-brasileiras às margens da literatura* 231
Anna WOLNY, *A mulata – entre o ódio e o amor* 243

LINGUÍSTICA E ESTUDOS DE TRADUÇÃO

Hanna J. BATORÉO, *Criatividade Linguística, Cultura e Ensino da Língua Portuguesa (Português Língua Não-Materna): O que a Linguística Cognitiva nos ensina acerca das diferenças entre o Português Europeu e o Português do Brasil?* 259
José BORGES NETO, *A manutenção da perspectiva clássica sobre a linguagem como empecilho para os estudos morfológicos* 273
Alexandre Marcelo BUENO, Regina PIRES DE BRITO, *Português como língua estrangeira: difusão do português em contexto timorense* 285

Vesela CHERGOVA, *Estudo contrastivo da configuração das categorias verbais em português e em búlgaro* 297
Joaquim COELHO RAMOS, *Ocorrência e interpretação dos modais* poder *e* dever *em português jurídico* 317
Natalia CZOPEK, *As influências linguísticas portuguesas em África fora das fronteiras dos PALOP* 327
Przemysław DĘBOWIAK, *A língua portuguesa na transcrição cirílica num dicionário do século XVIII* 343
Bartosz DONDELEWSKI, «*Falar diferente*» *e conservar um geoleto vernáculo. Notas sobre a importância da fonética no fortalecimento dos princípios da identidade de G. Breakwell no caso da comunidade d'a fala de Xálima (Cáceres, Espanha)* 357
Joanna DRZAZGOWSKA, *Infinitivo pessoal – um fenómeno português? Algumas observações acerca do infinitivo flexionado* 371
Jan HRICSINA, *Substituição do gerúndio pela construção a + infinitivo no Português Europeu (estudo diacrónico)* 383
Jakub JANKOWSKI, *Banda Desenhada portuguesa traduzida para polaco. Abordagem histórica e teórica na área dos estudos de tradução* 403
Sylwia MIKOŁAJCZAK, *Características fonéticas do Português da Ilha Terceira* 417
Anna OLCHÓWKA, *Vencedores, heróis, craques… A imagem linguística do êxito desportivo na imprensa eletrónica portuguesa* 425
Bożenna PAPIS, *O tratamento das formas de tratamento nas aulas de português língua estrangeira* 435
Hanna PIĘTA, *De periferia a periferia: constantes e variações na história externa da tradução da literatura polaca em Portugal* 445
Sergio ROMANELLI, *A língua portuguesa nas traduções do Imperador Dom Pedro II* 461
Ildikó SZIJJ, *Verbos irregulares com prefixo em português e outras línguas românicas* 473
José TEIXEIRA, *Língua escrita e língua real: o que um corpus oral permite descobrir* 487

Małgorzata WIELGOSZ, *Modalidade epistémica e evidencialidade nos sermões católicos na língua portuguesa* 507

VARIA CULTURALIA

Anabela BRANCO DE OLIVEIRA, *O cineasta e a cidade: Manoel de Oliveira e O Porto* 521
Grażyna JADWISZCZAK, *O fenómeno «Amália» – um capítulo crucial na história religiosa do Fado* 535
Paulo PIRES PEPE, *Queerizações da Música Popular de António Variações* 551

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.01

Wstęp

Z prawdziwą przyjemnością oddajemy do rąk Czytelników trzeci tom krakowskiego rocznika naukowego *Studia Iberystyczne*, wydawanego przez Instytut Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, zawierający prace poświęcone literaturoznawstwu, językoznawstwu, przekładowi oraz szeroko pojętej kulturze portugalskiego obszaru językowego. Kontynuując inicjatywę przybliżania różnorodnych tematów luzytanistycznych podjętą we wcześniejszych numerach czasopisma (*Almanach portugalskojęzyczny*, nr 4/2005 oraz *Portugalia, Brazylia, Afryka. Wokół Vergílio Ferreiry*, nr 9/2010), w niniejszym tomie zebrano studia stanowiące pokłosie współpracy i refleksji naukowej wielu uczonych z europejskich, a także światowych ośrodków uniwersyteckich w Brazylii, Bułgarii, Czechach, Francji, Niemczech, Polsce, Portugalii, na Węgrzech i w Stanach Zjednoczonych. Bezpośrednią inspiracją do realizacji tego przedsięwzięcia stało się niezwykle owocne wydarzenie, jakim był I Kongres Luzytanistów Polskich, zorganizowany we wrześniu 2013 roku przez Zakład Filologii Portugalskiej i Przekładoznawstwa oraz Katedrę Vergílio Ferreiry Instytutu Camõesa UJ. Jako istotna płaszczyzna wymiany myśli i doświadczeń badawczo-dydaktycznych, wspomniane spotkanie pozwoliło przeanalizować w międzynarodowym gronie rozliczne zagadnienia wpisujące się w ogólny temat konferencji – a była ona poświęcona przede wszystkim aktualnej sytuacji portugalskojęzycznych obszarów oraz ich przyszłości, zarówno w kontekście kulturowym, skupiając się na wzajemnym przenikaniu się luzofońskich światów literackich, teatralnych i kinematograficznych, na problematyce wiążącej się z językiem

portugalskim, jego nauczaniem i przekładem, jak również w kontekście społeczno-politycznym. Interdyscyplinarny charakter kongresu wpłynął na ogromną rozpiętość tematyczną, rozmaitość i oryginalność poruszanych wątków. Pragniemy złożyć serdeczne podziękowania wszystkim jego Uczestnikom za podzielenie się swymi dokonaniami badawczymi i twórcze dyskusje naukowe, wnoszące wiele nowych ustaleń do literaturoznawstwa, językoznawstwa, przekładoznawstwa czy dydaktyki języka portugalskiego jako języka obcego. Niniejsza publikacja powstała z myślą o ich utrwaleniu i upowszechnieniu nie tylko w kręgu uznanych specjalistów, lecz także wśród coraz liczniejszych młodych badaczy, absolwentów i adeptów studiów o profilu portugalistycznym, którym poruszana w niej problematyka pozostaje bardzo bliska.

Tom obejmuje czterdzieści artykułów naukowych zgrupowanych w trzech częściach o odrębnych profilach, tj. literackim, lingwistyczno-traduktologicznym oraz *Varia Culturalia*. Pierwsza z nich zawiera prace przygotowane przez historyków literatury, odwołujące się do różnorakich zagadnień w rozległym ujęciu czasowym – począwszy od średniowiecza po wiek XXI – oraz przestrzennym i znaczeniowym, bowiem ich Autorzy wszechstronnie, nierzadko w perspektywie porównawczej, analizują dzieła znamienitych twórców portugalskich, brazylijskich oraz pochodzących z portugalskojęzycznych krajów afrykańskich, jak, przykładowo: Jorge Amado, Camilo Castelo Branco, Mia Couto, Eça de Queirós, José Saramago i António Vieira. W artykułach w części drugiej tomu poruszane są kwestie z dziedziny fonetyki i fonologii, morfologii, składni, semantyki i pragmatyki językowej, językoznawstwa kognitywnego, historycznego oraz porównawczego, a także tematy związane z przekładem i recepcją literatury polskiej w Portugalii czy portugalskich komiksów w Polsce. Dopełnienie całości tomu stanowi część trzecia, która poprzez urozmaicone treści – od kinematografii portugalskiej po tradycję pieśni *fado* – odzwierciedla bogactwo kulturowe i wielobarwność świata luzofońskiego, otwierającego szerokie pole badawcze także w tych dyscyplinach, które wykraczają poza studia filologiczne.

Wyrażamy nadzieję, że niniejszy numer *Studiów Iberystycznych* stanie się przyczynkiem do kolejnych działań naukowych oraz poczynań mających na celu propagację literatury i kultury krajów portugalskojęzycznych nie tylko o zasięgu krajowym, ale również międzynarodowym. Dlatego też szczególne podziękowanie kierujemy do Autorów prac zamieszczonych w tomie za ich wkład w realizację tego przedsięwzięcia, licząc na dalszą równie inspirującą i owocną współpracę.

Anna Rzepka, Natalia Czopek

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.02

Prefácio

É com enorme satisfação que apresentamos aos leitores o terceiro volume da edição anual científica de Cracóvia *Studia Iberystyczne*, publicado pelo Instituto de Filologias Românicas da Universidade Jagelónica, contendo obras dedicadas à literatura, linguística, estudos de tradução e cultura no âmbito da língua portuguesa. Procurando dar continuidade à iniciativa levada a cabo em edições anteriores entituladas *Almanach portugalskojęzyczny* (nr 4/2005) e *Portugalia, Brazylia, Afryka. Wokół Vergílio Ferreiry* (nr 9/2010) no sentido de aproximar uma variedade de temáticas lusófonas, foram recolhidos neste volume estudos que refletem o resultado da cooperação e reflexão científica de vários pesquisadores de centros universitários a nível europeu e mundial, nomeadamente do Brasil, Bulgária, República Checa, França, Alemanha, Polónia, Portugal, Hungria e EUA.

A realização deste projeto foi diretamente inspirada pelo I Congresso dos Lusitanistas Polacos, um evento de incomparável sucesso realizado em setembro de 2013 com a organização do departamento de Estudos Portugueses e Tradutologia e da Cátedra Vergílio Ferreira do Instituto Camões na UJ. Sendo um importante ponto de intercâmbio relativamente a ideias e experiências científico-didáticas, o referido encontro permitiu a análise em contexto internacional de inúmeras questões inseridas no tema geral da conferência, dedicada maioritariamente à atualidade das esferas de expressão lusófona e ao seu futuro, quer num contexto cultural, com especial insidência na interligação dos mundos lusófonos da literatura, do teatro e do cinema

e em temáticas que envolvem o ensino e a tradução da língua portuguesa, quer num contexto sócio-político. O caráter interdisciplinar do congresso contribuiu para uma enorme variedade, diversidade e originalidade das temáticas abordadas. Gostaríamos de expressar o nosso agradecimento a todos os participantes por terem compartilhado as suas pesquisas e discussões científicas criativas, trazendo muitas novas acepções relativamente à literatura, linguística, aos estudos de tradução e ensino do Português como língua estrangeira. Esta publicação surgiu para consolidar e expandir as referidas áreas, não só num círculo de especialistas reconhecidos, mas também entre um número crescente de jovens pesquisadores, estudantes de pós-graduação e interessados, provenientes de cursos que incluam a variante portuguesa, aproximando-se das temáticas abordadas.

O presente volume inclui 42 artigos científicos agrupados em três partes com perfis distintos, nomeadamente, literário, linguístico-tradutológico e varia culturalia. O primeiro inclui o trabalho de historiadores de literatura, referindo-se a várias questões num vasto panorama temporal – desde a Idade Média até ao século XXI – bem como espacial e semântico, dado que os seus autores analisam extensivamente, por vezes de uma perspetiva comparativa, obras de grandes artistas portugueses, brasileiros e africanos de países de expressão portuguesa, como por exemplo Jorge Amado, Camilo Castelo Branco, Mia Couto, Eça de Queirós, José Saramago e António Vieira. Nos artigos da segunda parte do volume são abordadas questões no âmbito da fonética e fonologia, morfologia, sintaxe, semântica e pragmática da língua, linguística cognitiva, histórica e comparativa, bem como problemáticas relacionadas com a tradução e receção da literatura polaca em Portugal, ou até mesmo banda desenhada portuguesa na Polónia. A conclusão de todo o volume engloba a terceira parte, a qual através de uma multiplicidade de conteúdos desde o cinema português à tradição musical *o fado*, reflete a riqueza cultural e multicor do mundo lusófono, abrindo um alargado campo de pesquisa também em áreas para além dos cursos de filologia.

Esperamos que este volume de Estudos Ibéricos se torne uma motivação para novas atividades de investigação e ações destinadas

à propagação da literatura e cultura dos países de língua portuguesa, não só a nível nacional, mas também internacional. Por essa razão, dirigimos também os nossos especiais agradecimentos aos autores dos artigos incluídos no volume pela sua contribuição na realização deste projeto, contando com uma futura cooperação igualmente frutífera e inspiradora.

Anna Rzepka, Natalia Czopek

LITERATURAS
EM LÍNGUA PORTUGUESA

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.03

Yana Andreeva
Sofijski Universitet "Sv. Kliment Ohridski"
yanandreeva@abv.bg

A busca de identidade em *Jornada com Rupert* de Salim Miguel

Resumo:
A comunicação aborda a questão da construção identitária no romance do escritor brasileiro Salim Miguel, na sua imbricação com as temáticas da migração e do multiculturalismo. São focados os aspetos que configuram a ambígua identidade das personagens imigrantes: a cultura material e espiritual do país de origem em confronto, coexistência ou fusão com a cultura do país de acolhimento; as crenças religiosas; os padrões de relacionamento familiar; a vivência da diáspora pelos imigrantes e seus descendentes; a preservação ou transformação da linguagem das origens em contacto com a outra língua; o diálogo entre as pequenas histórias individuais dos imigrantes e a grande história do Brasil.
Palavras-chave: literatura e migração, identidade de imigrante, nova ficção brasileira, Salim Miguel.

Abstract:
The article discusses the construction of identity in the novel *A Journey with Rupert* by Brazilian writer Salim Miguel in relation to the problems of migration and multiculturalism. The analysis focuses on the aspects which determine the double identity of the immigrant characters: the culture of the native country in comparison to that of the foreign country; religious beliefs; family relations models; the diaspora experience (both empirical and mental) by different

generations of immigrants; the preservation or alteration of the mother tongue at the contact with the new linguistic reality; the dialogue between the immigrants' little narratives and the grand narrative of Brazil.

Keywords: literature and migration, migrant identity, new Brazilian fiction, Salim Miguel.

O tema da migração, dimensionada como mobilidade planetária de grandes grupos de indivíduos em diversas épocas históricas ou como traço intrínseco da atual era de globalização e supermodernidade, tem atraído o interesse dos criadores literários em diversos espaços linguísticos e culturais. Orientando-se para problemáticas que se relacionam com o multiculturalismo e a interculturalidade, a literatura tem desenvolvido a reflexão sobre a migração e sua repercussão na definição identitária do indivíduo, repensando e redefinindo em muitas ocasiões as identidades nacionais.

Ao representar ficcionalmente o processo de identificação de identidade de personagens emigrantes ou imigrantes, a ficção brasileira produzida nas duas últimas décadas revela de um modo pronunciado esse interesse pelas temáticas do multi- e do intercultural. Escritores contemporâneos como Nélida Piñon, Milton Hatoum, Salim Miguel e Cíntia Moscovich conjugam a problemática da migração com a da identidade, explorando-as por via de uma escrita literária ambígua, entre o ficcional e o autobiográfico.

Para equacionar o problema de uma e/imigração que indaga a sua identidade, ao defrontar-se com as distâncias que a separam do país de origem e do país estrangeiro, a ficção procura revelar aspetos que dimensionam a noção de identidade: a presença da cultura material e espiritual dos países de origem das personagens imigrantes em confronto, coexistência ou fusão com a cultura do país de acolhimento; as tradições e crenças religiosas; os padrões de relacionamento familiar e afetivo; a vivência psicológica da diáspora nas gerações dos adultos e das crianças pela conservação ou perda da memória das origens; a preservação ou transformação da linguagem das origens em contato

com outras linguagens; afinal, a presença ou ausência de um diálogo entre as diferentes culturas.

O que aqui pretendo apresentar é um breve estudo da conjugação da problemática da migração com a da identidade, focando um dos textos que integram o vasto panorama de abordagens ficcionais da migração na nova ficção brasileira. O romance de Salim Miguel[1] *Jornada com Rupert*, publicado em 2008, apresenta a partir de uma perspetiva multicultural a história da imigração germânica no Brasil e ilustra o diálogo entre as pequenas histórias individuais dos imigrantes e a grande história do Brasil, a história do país que lhes deve sua identidade de Nação e simultaneamente lhes questiona suas identidades de indivíduos.

Visto que as referências histórico-sociais permeiam profusamente o romance, parece-me oportuno citar alguns dados sobre a imigração alemã no Brasil, disponíveis em várias fontes em linha. A seguir aos portugueses e aos suíços, os alemães tornaram-se os terceiros imigrantes europeus a se estabelecerem no Brasil, fundando, em 1824, uma colônia na região serrana do Rio de Janeiro que originou a atual

[1] Salim Miguel é um dos escritores brasileiros da atualidade cujo percurso biográfico justifica a problematização da identidade nacional e da imagem do país na visão do imigrante. Nasceu numa aldeia do Líbano e aos três anos de idade chegou ao Brasil. Durante a infância, residiu com a família no Rio de Janeiro, depois São Pedro de Alcântara, em Santa Catarina, na cidade de Biguaçu e, finalmente, em 1943, em Florianópolis. Todos estes pontos de passagem no percurso da família de imigrantes vão ser recriados autobiograficamente como ambientes na sua obra ficcional. Escritor, jornalista, redator e editor, Salim Miguel fez parte do Grupo Sul, com que se identificou o movimento modernista catarinense. Sua produção literária mereceu vários prêmios e distinções públicas e é integrada por mais de 30 livros publicados, em que o escritor explora gêneros diferentes, mostrando uma predileção pelos contos, crônicas, romances e escritos memorialísticos. É de notar que é precisamente por via da ficção literária que Salim Miguel aborda suas próprias origens, lançando em 1998 um dos seus melhores romances, *Nur na escuridão*, em que faz o relato autobiográfico da história dramática de uma família de imigrantes libaneses que chega ao Brasil na década dos anos 20 de Novecentos e se instala em Santa Catarina para construir uma nova vida.

cidade de Nova Friburgo. Ainda em 1824, um segundo grupo de colonos alemães aportou ao Brasil, dirigindo-se a São Leopoldo, no Rio Grande do Sul, onde assentaram, recebendo do governo sementes para a plantação e gado para o sustento. A partir de São Leopoldo e seguindo o caminho dos rios, os colonos germânicos ocuparam em poucos anos a região e assim, por volta de 1850, fundaram as colônias de Brusque, Joinville e Blumenau, em Santa Catarina. A colônia de Blumenau prosperou extraordinariamente, graças ao espírito empreendedor do seu fundador o Dr. Hermann Blumenau, tornando-se um dos maiores empreendimentos colonizadores da América do Sul e um importante centro agrícola e industrial. Em 1880 a cidade de Blumenau já contava com 15 mil habitantes e foi a partir daí que os alemães se expandiram e colonizaram todo o norte de Santa Catarina. Atraídos por promessas de terra e de prosperidade e para fugir dos conflitos armados na Europa, entre 1850 e 1888 à região de Santa Catarina chegaram mais de 17 mil alemães, agricultores e comerciantes sem recursos, na sua maioria protestantes. Os descendentes dos imigrantes que no séc. XIX se fixaram nas colônias rurais do Brasil conservaram a identidade germânica, mantendo os laços com a Alemanha, organizando-se em sociedades teuto-brasileiras, preservando seus hábitos culturais, usando a língua alemã, que ensinavam nas suas escolas e em que editavam os seus jornais. Na década dos anos 30 de Novecentos, época em que as colônias alemãs se revelaram como um terreno fértil para a divulgação da propaganda nazista, o governo de Getúlio Vargas promoveu um projeto de nacionalização dos estrangeiros, baseado numa política de assimilação radical que incluía medidas como a proibição do uso do alemão e do seu ensino nas escolas locais, a par da confiscação dos bens dos que infringiam tais proibições. O projeto surtiu profundos efeitos no seio da comunidade imigrante alemã. Hoje em dia, a população descendente dos imigrantes alemães, que se concentra na cidade de São Paulo e nos três estados do Sul: Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Paraná, está completamente integrada na sociedade brasileira, embora conserve uma ligação intrínseca com a cultura material e espiritual das suas origens.

Abordando por meio da ficção a história da colonização alemã do Sul do Brasil, o romance de Salim Miguel vai recriar o processo de construção de uma nova identidade, a do descendente de imigrantes. Eis como o escritor revela explicitamente a intenção do seu projeto, em simultâneo ficcional e histórico-documental, na *Nota final* que acompanha o romance:

> As primeiras anotações e pesquisas para este livro datam de 1948, quando tentei resgatar impressões e lembranças da infância, transcorrida em duas pequenas comunidades de imigração alemã (São Pedro de Alcântara e Rachadel), e do restante da infância e adolescência em Biguaçu, onde convivi com descendentes de açorianos, portugueses, italianos, negros, índios, outra vez alemães e libaneses. (…) tento manter-me fiel ao projeto de então: reconstruir hábitos e costumes com os quais eu convivera, transplantando-os para o vale do Itajaí. Agora, ao concluir esta que espero ser a penúltima versão, deparo com a crítica acerba do protagonista Rupert, que me questiona discordando de algumas passagens e não aceitando o fato de que estou fazendo uma ficção, no propósito de recuperar fragmentos de um século (1850-1949) no decorrer de um único dia [Miguel, 2008: 173-174].

Essa jornada em que se pretende resgatar a história de um século é o dia em que o protagonista da narrativa, Rupert Van Hartroieg, filho de colonos alemães, parte de Blumenau, fugindo da família e do passado, para construir uma nova vida. Enquanto viaja, Rupert rememora a infância e a adolescência transcorridas no escuro e frio casarão dos Von Hartroieg em Blumenau. Nessa labiríntica rememoração, em que espaços e tempos ficam suspensos ou sobrepostos, a narração ora segue a cronologia da história familiar, ora recua para tempos heroico-lendários, ou prospetivamente antecipa a decadência da família. Surgem assim as figuras e os episódios que configuram os modelos de relacionamento entre os colonos alemães. Em primeiro plano emerge a figura de *Herr* Hans, o pai voluntarioso, industrial rico que simpatiza com o nazismo, seguida pela de *Frau* Ana, a mãe triste e submissa que vive encolhida na sombra do marido depois da morte do filho Caçula. A covardia e falta de caráter de Fritz, o irmão

mais velho que na sua obediência absoluta ao pai chega a aceitar o casamento com uma mulher "importada" da Alemanha, desistindo da noiva brasileira de que tanto gosta; a revolta de Karla, a irmã tentada pela liberdade, mas também intimidada pela autoridade do pai; as relações sentimentais, complicadas e inseguras, com os amigos da infância Hermann, Ilze e Jandira, tudo contribui para a demarcação do passado em Blumenau como lugar e tempo de opressão, insegurança e indefinição. Na reconstrução do vivido integram-se também, por repetitivos discursos de autoafirmação egocêntrica e nacionalista, as memórias de *Herr* Hans, filho dos primeiros colonos que chegaram a Santa Catarina, acompanhando o farmacêutico Hermann Blumenau. As histórias da época da primeira colônia, muitas vezes relatadas pelo pai ao filho, marcam com o signo da origem alemã a identidade de Rupert, gravando nela a história de conquistas e perdas que acompanha o estabelecimento dos imigrantes na região. O espaço em que simbolicamente se inscreve, afirma, resiste e perpetua a identidade germânica das personagens é o casarão em que vivem as sucessivas gerações da família Hartroieg:

> A casa era de cor pardacenta, firme nos seus alicerces de pedra. Abrigara desde o início a família. Ali viviam, cresciam e morriam os Von Hartroieg. Tinham chegado nos anos 1870, motivados pelas cartas do Dr. Blumenau e pelas notícias, que então passaram a circular na Alemanha, falando o quanto era promissora a nova terra. (…) O casarão fazia parte do viver de todos, impregnando-os [Miguel, 2008: 18-19].

Essa identidade de origem, simbolizada pelo tosco, sólido e inacabado casarão, no final, será abandonada pelos filhos dos Hartroieg que, depois da morte de *Herr* Hans, fogem da casa e da cidade sem deixar nem rastro, nem descendência.

A definição identitária do protagonista Rupert apresenta-se em termos altamente conflituosos e constrói uma das tensões temáticas fundamentais do romance. Na infância, a identidade germânica parece ser assegurada pelo apego aos parentes e pelo encanto das festas em que se "cantavam tradicionais canções cujas origens se perdiam no tempo, evocando a velha Alemanha das lendas, das Walkírias, dos

Niebelungen, da Lorelei" [Miguel, 2008: 20]. As festas que Rupert rememora reproduzem entre os imigrantes e seus descendentes a cultura material e espiritual do país de origem – as danças e canções populares, as velhas lendas germânicas, o aroma das bebidas quentes e dos bolos caseiros são evocados pelo narrador ao descrever o ambiente de convívio familiar entre as diferentes gerações:

> Nas longas noites de inverno, ao som da velha vitrola que levava ao lar as baladas alemãs, *Lieder* sentimentais, enquanto ao pé do fogo a família ouvia os velhos contar para os mais moços histórias dos feitos gloriosos, que por sua vez já haviam escutado dos pais. Falavam da distante Alemanha, com entusiasmo incontido, as vozes se cruzando numa algazarra geral, ninguém já agora se entendendo, pois todos gritavam ao mesmo tempo, tocados pela bebida e mais o som rouco da vitrola, formando um conjunto estranho [Miguel, 2008: 19].

Há um claro prenúncio de dissolução e rutura nesses sinais de desafinação entre velhos e moços, nessa reiterada sensação de estranhamento e sobretudo no fim decetivo da festa. O distanciamento identitário entre a geração dos velhos e a dos novos germina já na infância. O alheamento da família, da tradição, que Rupert experimenta no percurso da adolescência para a maturidade, já está cifrado na deceção com que acaba a festa, prenunciando o progressivo e dramático apagamento daquela identidade ancestral que na infância identificara Rupert com os seus:

> As vozes, esganizadas e gastas dos velhos, roucas vozes, se uniam às vozes inseguras das crianças e às moduladas dos jovens, formando um conjunto estranho, porém melodioso. Ocasiões havia em que não se acertavam, um avançava, outro recuava, acabavam rindo ou zangados, conforme o humor dominante. (…) O fogo ia se extinguindo aos poucos, o frio aumentava; então todos se erguiam, cansados, de um cansaço inexplicável, saudosos muitos deles do que não conheciam nem nunca tinham visto [Miguel, 2008: 20].

A incompreensão de como se pode manter a ligação afetiva com uma realidade estática, a esvair-se com o tempo e a distância, é um

dos motivos que provocam o profundo desentendimento do filho com *Herr* Hans. As relações de Rupert com o pai, portador de uma firme identidade alemã, aferrada na consciência de superioridade racial, na visão heroica da colonização e na religião luterana, tornam-se cada vez mais conflituosas. O filho rejeita as ideias do pai, reclama pelo massacre dos índios e pela traição ao idealismo dos primeiros colonos. Pois à medida que a cidade se industrializa, crescendo desmesuradamente nas suas estruturas e na riqueza dos seus habitantes mais empreendedores, vai sendo esquecido o projeto de Hermann Blumenau e Fritz Muller – "fazer uma colônia agrícola, uma comunidade de trabalho no campo, plantio da terra, criação do gado, a lavoura, a vida pastoril (…) uma vila comunal, os homens sendo como irmãos, se repartindo os haveres e as necessidades" [Miguel, 2008: 23-24].

Reproduzindo à escala da família a degradação das relações sociais na colônia, a riqueza material dos Hartroieg vai arruinar as relações humanas entre pai e filhos, sendo mais um fator de peso no processo de dissolução da identidade de origem. As poucas ocasiões em que a família se reúne são à volta da mesa. A mesa que outrora, na infância, fora lugar de convívio, torna-se agora lugar de desentendimentos e discussões violentas. Os pratos servidos pela mãe são exclusivamente do gosto do pai – o assado, rodeado de *Kartoffeln*, o *Apfelstrudel*, sem que os filhos manifestem alguma preferência culinária. A indiferença pela comida tradicional servida em casa traduz o distanciamento de Rupert e seus irmãos dos padrões culturais impostos pelos pais. Em contrapartida, fora do espaço opressor da casa, os jovens, introduzindo-se no ambiente multicultural da grande cidade brasileira e alargando assim sua identidade pelo acesso a outras culturas, bebem chopes, vinho espanhol, vermute com gim, comem sanduíches, azeitonas, saladas, batatas fritas, arroz e carne, *paella*.

Os modelos comportamentais, seguidos tradicionalmente pelas famílias alemãs luteranas, também são menosprezados pelos filhos. A revolta de Rupert contra os padrões dessa identidade rígida expressa-se na recalcitrante desconsideração das regras. As bebedeiras constantes, as brigas nos bares, as visitas aos bordéis, o relacionamento com Matilde, personagem também privada de identidade própria por ser

uma mulher duplamente marginalizada – tanto pelas origens, pois é filha de alemã e negro, como pela sua condição de prostituta, em tudo isso a atitude rebelde do filho afirma-se como reação à opressão do pai e negação radical de um sistema de valores que não se percebe como próprio.

Ao rejeitar a identidade alemã, que identifica com a ordem tiranicamente imposta por *Herr* Hans na vida da família, Rupert afirma-se brasileiro, confirmando esta conquista da liberdade com a escolha da língua: "Tudo fazia por ser brasileiro, contrariando o pai, tinha ingressado numa escola que ensinava em português, enquanto os irmãos frequentam a alemã" [Miguel, 2008: 38]. A escolha da língua de expressão vai constituir a identidade, vai definir a pertença e a cidadania do indivíduo. A língua revela-se como o primeiro e último vínculo com as raízes. *Herr* Hans, que domina "um curto vocabulário em português" [Miguel, 2008: 31], emprega em casa o dialeto próprio dos descendentes de alemães. Nos dias da sua agonia, semiparalisado e com a consciência turva, passa a comunicar-se só em alemão e a referir-se a si próprio na terceira pessoa – referência majestática, a realizar, pela linguagem, aquele sonho de grandeza e transcendência que não se realizou na vida.

Filho rebelde que rejeita a autoridade paterna, e com ela, a identidade ancestral, Rupert sente o fim da opressão com a morte de *Herr* Hans. A verdadeira e absoluta libertação, no entanto, parece chegar-lhe com a decisão de abandonar a Blumenau natal e partir em busca de um novo destino, que só poderá realizar no espaço multicultural da grande cidade: "Não tem amigos. Não considera os parentes. Não deixou ninguém para trás. O Rupert de agora, que é o mesmo e é outro, sempre se imaginou anônimo, morando numa grande metrópole, relacionando-se com quem quisesse ou sem se relacionar" [Miguel, 2008: 166]. Esse Rupert anônimo, que é como se imagina o protagonista no seu sonho de liberdade, será, portanto, um homem de identidade rasa, imprecisa, com as marcas apagadas do passado, livre de laços íntimos que o identifiquem. Aproveitando o motivo alegórico da viagem como fuga, busca e descoberta, a narrativa foca com especial cuidado o espaço/tempo da indefinição, cuja representação

é fornecida pelo estado incerto, entre a vigília e o sono, do protagonista. São ideias que lhe vêm no trem, num estado de semialucinação, entre o sonho e a realidade: "parece-lhe que dormiu. Melhor: cochilou somente, pois não perdeu a total noção das coisas. Sobraram-lhe vagas impressões…" [*ibidem*: 165].

É então que a linguagem, principal portadora da memória do ancestral, irrompe, para neutralizar a dissolução de identidade que ameaça a personagem. Cochilando, no trem, Rupert imagina-se sendo seu tio-avô, que vem da Alemanha num navio e, aproximando-se do porto, lê com muita esperança as promessas nas cartas do Dr. Blumenau. A linguagem, a cruzar oceanos e fronteiras, híbrida, irrompe com a letra de uma canção ou um poema que brota da memória, para confirmar a duplicidade cultural e linguística que define identitariamente Rupert:

> Por mais que tentemos, o que está enfurnado no mais íntimo do nosso ser, trazido da infância e da adolescência, reaparece sem que o queiramos, como agora: "Bruderchen, komm tanz mit mir…", "Passa, passa gavião todo mundo…" em alemão ou português? Naquela mistura, dialeto bárbaro? Não sabe… se esforça por perceber… é inútil… inútil… inútil… [*ibidem*: 166-167].

Por mais que se esforce em rejeitar a identidade alemã dos antepassados e em afirmar como sua a outra, a do país que os acolheu e lhes viu nascer a descendência, estará a perceber esse Rupert bilíngue, portador e depositário dos valores de duas culturas, de duas identidades, que apesar de se afirmar brasileiro nunca deixará de ser filho de um imigrante alemão? Um imigrante como todos os outros que chegaram ao Brasil, sonhando ver seu esforço vingar na construção de uma nova vida e nos filhos com que encheram de força e de futuro sua nova terra. Esses filhos, do mesmo modo que Rupert, vão partir para outros lugares do Brasil, como brasileiros, levando nas suas bagagens uma memória ancestral cada vez mais imprecisa, a dissolver-se. Mas levarão também a carga dramática da sua brasilidade, configurada pela história política e social do país que lhes traça os destinos. O convívio entre culturas, em que vivem imersos os descendentes de

imigrantes e que mistura as velhas tradições das origens às imagens da nova terra, nutre o dia a dia de uma população multicultural que, mesmo mantendo à ligação à identidade de nascença, se renova pelo contacto aberto com o Outro, permeando-se de outras culturas. O intercâmbio, fundindo raças, genes e costumes, verte o amálgama de diversas memórias ancestrais em novos recipientes que são moldados na matriz de uma nova identidade, a brasileira. Afigura-se-me ser esse o sentido irreversível da "jornada" de Rupert, qualquer que seja a significação que se lhe atribua: caminhada, viagem, batalha, empresa ou busca e definição de identidade.

Referências bibliográficas

DEUTSCHE WELLE, "As diferentes fases da emigração alemã no Brasil", [on line] http://www.dw.de/as-diferentes-fases-da-imigra%C3%A7%C3%A3o-alem%C3%A3-no brasil/a-1195367-1 – 12.02.2014.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, "Os imigrantes alemães no Brasil", [on line] http://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/alemaes/os-imigrantes-alemaes.no-brasil – 12.02.2014.

MIGUEL, S. (2008), *Jornada com Rupert*, Record, Rio de Janeiro–São Paulo.

MUNICÍPIO DE BLUMENAU, "História do Município de Blumenau", [on line] http://www.blumenau.sc.gov.br/blumenau/historia – 12.02.2014.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.04

Kathryn Bishop-Sanchez
University of Wisconsin-Madison
ksanchez2@wisc.edu

Texto reescrito, texto esquecido: *Philidor*, uma pérola queirosiana

Resumo:
Este trabalho examina a tradução, por Eça de Queirós, da obra *Philidor* (1863) do escritor francês Joseph Bouchardy (1810-1870). À volta desta tradução de Eça, analiso as circunstâncias que levaram o escritor a traduzir este texto e as condições de circulação e de encenação de peças francesas em Portugal naquela época. Deste modo, examino *Philidor* à luz da forte tradição das peças traduzidas do francês para português e dos comentários do próprio Eça quanto ao estado do teatro português em geral.
Palavras-chave: Eça de Queirós, *Philidor*, teatro oitocentista, Joseph Bouchardy, *O francesismo*.

Abstract:
Text Re-Written and Forgotten: *Philidor*, a Queirosian Gem
This study examines Eça de Queirós's translation of the play *Philidor* (1863) written by the French author Joseph Bouchardy (1810-1870). In particular, this study analyzes the circumstances that brought the author to translate this text and the conditions surrounding the circulation and staging of French plays in Portugal at that time. As such I examine *Philidor* in relation to the strong tradition of

French plays translated into Portuguese and Eça's own comments on the general situation of Portuguese theatre.

Keywords: Eça de Queirós, *Philidor*, nineteenth-century theatre, Joseph Bouchardy, *O francesismo*.

Este estudo apoia-se na investigação que servirá de base para a introdução à edição crítica da peça teatral *Philidor* traduzida para português por Eça de Queirós. *Philidor* é um texto pouco conhecido, certamente por ter ficado inédito até a publicação de uma primeira versão na editora Livros do Brasil em 2006. A peça original é do escritor francês Joseph Bouchardy (1810-1870), um dramaturgo copioso, autor de numerosos dramas, comédias, e comédias-dramas tal como a peça teatral em questão. *Philidor* será a segunda tradução queirosiana da Edição Crítica, a outra sendo *As Minas de Salomão*, edição de Alan Freeland, em 2008[1].

Quando Eça terminou os seus estudos em leis em Coimbra, uma das suas primeiras iniciativas literárias foi justamente esta tradução da obra teatral de Bouchardy. A tradução de *Philidor* não chegou a ser publicada em vida do autor e pouco se sabe das circunstâncias que a motivaram, provavelmente por encomenda a Eça, como era o costume na época, pela direção do Teatro Nacional Dona Maria II, onde se encontra atualmente o manuscrito. O texto original foi representado em Paris no Théâtre de la Gaîté em 1863, e a tradução de Eça de Queirós data de seis anos depois, 1869. Se podemos ter a certeza de que Eça traduziu esta peça – Ernesto Guerra da Cal indica que de facto a tradução é da autoria de Eça, e todas as fontes coevas ao escritor confirmam este facto – também posso afirmar com certeza que esta peça nunca foi levada ao palco, ou pelo menos nunca foi encenada no palco do Teatro D. Maria II, logo depois da tradução completada. Na época, peças escritas ou traduzidas e depois perdidas não eram um fenómeno raro. Como nos indica Duarte Ivo Cruz também se

[1] Ver a edição crítica coordenada por Carlos Reis e publicada na Imprensa Nacional–Casa da Moeda.

perderam muitas traduções que foram "representadas e não editadas" [Cruz, 1986: 11]. Da mesma maneira, *Philidor* foi traduzida para português mas não chegou a ser representada nem editada. Para apoiar esta afirmação, baseio-me em informação publicada no jornal *A Crónica dos teatros*, um periódico quinzenal das décadas de 60 e começo de 70 e que, como o título indica, centra-se na discussão do teatro: nas obras teatrais encenadas e em preparação, os atores, os dramatugos, e a receção das obras, a serem produzidas em Lisboa, principalmente, com uma preferência pelo Teatro D. Maria II, mas com algumas menções ao Teatro Académico de Coimbra, ao Teatro Eborense, ao Almadense, e ao Teatro São João do Porto. Neste jornal, num relatório da autoria de Júlio César Machado intitulado "Relação dos escritores, cujas producções foram representadas pelas companhias dramáticas dos Teatros D. Maria II e da Trindade no ano de 1869 e o número de actos que cada um apresentou" a peça teatral *Philidor* figura na lista, e a tradução é atribuída a Eça de Queirós, designada pela categoria "comédia"[2]. Contudo, no número da *Crónica dos teatros* a seguir (que saiu em 17 de março de 1870), parece-nos evidente que *Philidor* não chegou a ser representada, pois na "Relação das peças que a sociedade proprietária do Teatro da Trindade e empresária do D. Maria II, fez representar no ano de 1869 e número de vezes que cada uma foi à cena em cada um dos diversos teatros em que foram representadas" *Philidor* não figura na lista. Ou seja, é sabido e confirmado que a tradução é da autoria de Eça de Queirós, mas a peça não foi levada à cena naquele ano e, por aquilo que pude averiguar, também não nos anos a seguir. Além disso, outro indicador significativo é o repertório dos atores. Na época, os atores eram contratados por um teatro em particular, que tinha direitos exclusivos aos seus serviços, e quando um teatro ou um ator desrespeitava o contrato, isso dava lugar a queixas, que frequentemente apareciam comentadas nos jornais[3]. Alguns atores eram grandes vedetas do teatro D. Maria II e apareciam na maior parte das peças produzidas. Portanto alguns dos

[2] *Crónica dos teatros*, n. 23, 2.ª série, 28 de fevereiro de 1870, p. 3.

[3] *Crónica dos teatros*, n. 3, 1 de abril de 1863, p. 2

atores mais conhecidos teriam certamente desempenhado papéis em *Philidor* se a peça tivesse sido encenada. Porém, esta peça não consta no repertório de nenhum dos atores principais do teatro D. Maria II, tais como Emília das Neves, Emília Adelaide, Josefa Soller ou Joaquim José Tasso[4].

E contudo, a peça de Bouchardy em tradução pela pena de Eça de Queirós parece-nos de forte interesse por vários motivos que a *não*--encenação não diminui. Em primeiro lugar, tal como desenvolverei a seguir, *Philidor* pertence, seja qual for o juízo que fizermos, à forte tradição das peças traduzidas do francês para português, o que aconteceu de uma forma particularmente intensa durante as décadas de 50 e 60, do século XIX. Em segundo lugar, à luz dos comentários do próprio Eça mais tarde sobre o estado do teatro português em geral em 1871, e do domínio cultural e intelectual das traduções e imitações francesas em Portugal, este fenómeno das peças teatrais traduzidas em francês é um fenómeno no qual Eça participou. Num terceiro plano, que não desenvolverei no presente trabalho, este texto de Eça representa um processo único literário quase inteiramente ignorado: a reescrita de um texto alheio com toque estilístico queirosiano. *Philidor* capta este estilo queirosiano em princípio de carreira literária.

A escolha de uma peça de Bouchardy pode-se explicar por ele ter sido um autor já conhecido e representado em Portugal. Em 1863 o *Álbum literário* anunciava como clássico do teatro europeu uma das mais sucedidas peças de Bouchardy, *O Sineiro de S. Paulo* que data da década de 30, a ser representada no teatro da rua dos Condes, "este antigo e bem elaborado drama em 4 actos e 1 prólogo"[5]. No meio parisiense, Bouchardy era um prolífico artista e dramaturgo que foi principalmente conhecido pelos seus melodramas. Com frequência acontecia que diferentes peças eram encenadas em vários teatros ao mesmo tempo pela França, e até na mesma cidade. O seu trabalho distingue-se do dos seus contemporâneos pela complexidade dos

[4] Reproduzido na *Crónica dos teatros*, n. 6, 1.ª série, 19 de julho de 1870.
[5] *Album Literário*, n. 17, vol. 1, 23 de abril de 1863, p. 4.

enredos, pelo atrativo apelo visual, e pela originalidade das tramas. As suas obras eram sempre originais, jamais traduções ou adaptações de peças alheias, e apesar de hoje em dia ter caído no esquecimento, na época Bouchardy era um membro ativo e de alto perfil do grupo boémio de artistas "Le petit cénacle", um grupo algo mais excêntrico que o cenáculo de Victor Hugo, e onde Bouchardy se associava com artistas e escritores como Alexandre Dumas père, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Alphonse Brot e Philothée O'Neddy. A maior parte das peças de Bouchardy foram representadas ou no Théâtre de l'Ambigu-Comique ou no Théâtre Gaîté, os dois teatros que Napoleão aparentemente tinha designado apropriados para a encenação de melodramas, facto que assinala as peças de Bouchardy como representativas deste género teatral. Bouchardy era o maior sucesso financeiro jamais conseguido nos teatros Ambigu e Gaîté, foi um verdadeiro dom da providência para os diretores teatrais e fez-lhes grandes fortunas. Depois da sua primeira peça em vários atos, *Gaspardo le pêcheur*, encenada em 1837, Bouchardy transformou-se num sucesso de fama internacional na arte do melodrama, com as suas peças representadas em versões traduzidas além-fronteiras.

Philidor é a penúltima das peças teatrais de Bouchardy, escrita no fim da sua carreira teatral, num momento em que, quer na França, quer em Portugal, o género do melodrama ressurgia em voga numa segunda fase, tendo sido ultrapassado pelo teatro de atualidade, e reaparecendo como reação a este teatro, nos gostos de um certo público, demasiado realista. Eduardo Coelho, em 1862, analisava assim esta mudança no gosto do público:

> A escola denominada do realismo parece haver sido lançada no Letes pelas plateias, que embora encontrem no palco as cenas mais verosímeis ataviadas de galas poéticas, entendem que o teatro tem obrigação de, ou lhes rasgar o coração nas lutas veementes de paixões exageradas, ou de tê-las em eterna e estrídula gargalhada com a inverosimilhança de lances cómicos em que José Serrate e Tournour têm sido eminentes[6].

[6] *Crónica dos teatros*, setembro de 1862.

Este renascimento do gosto pelo melodrama pode possivelmente explicar a escolha de *Philidor* pelos diretores do teatro D. Maria II. Segundo a classificação de Duarte Ivo Cruz, *Philidor* é uma comédia--drama cuja estrutura é simples: um prólogo seguido por quatro atos e a ação da peça situa-se no contexto da Bretanha, no começo do século XIX (1803-1812). Duarte Ivo Cruz diz ainda com perspicácia acerca deste drama o seguinte:

> É impossível resumi-lo. Na grande tradição do melodrama romântico, assistimos a uma sucessão de lances devidamente embrulhados, em que um vilão arruinado, Bernardo, tenta roubar a herança de um sapateiro, mais tarde o actor [homónimo] Philidor, e de uma ingénua órfã, Julieta, que se revela sobrinha do conde de Chateaubourg. Esta, casa com o pintor André, filho adoptivo de Philidor, Bernardo vai para as Galés, e tudo acaba bem [Cruz, 1986: 158].

Philidor inclui todos os elementos fundamentais do género melodrama do século XIX, e num ambiente de pobreza, joga polarmente em binómios que opõem, por exemplo, noções como o egoísmo e a generosidade, o vício e a virtude, ou a riqueza e a pobreza. A peça ainda inclui o tradicional "happy-end", especulações financeiras, heranças perdidas e redescobertas, vários órfãos e pais protetores (neste caso pais adotivos) e um complexo episódio amoroso, tal como ditava o figurino de todos os dramas. As molas reais de intriga situam-se na luta da maldade e da virtude, para que vença o amor verdadeiro, impedido pela penúria financeira do pretendente e complicado pela alta agiotagem que constituem o nervo de todo o melodrama. Mas, por outro lado, o desencadeamento das cenas sucessivas, a condensada ação numa série de peripécias em localidades distintas, provavelmente tornaram a perspetiva de encenação difícil e talvez impossível. Apesar disso, *Philidor* é incluído na compilação do *Repertório básico de peças de teatro*, preparado sob os auspícios da Secretaria de Estado de Cultura portuguesa em 1986 na secção do teatro universal e recomendado por "duas sólidas razões", a saber: "o curiosíssimo encadeado de cenas do teatro-no--teatro, com a consequente reconstituição dos hábitos e costumes

do meio teatral da época", e "a tradução impecável e literariamente importante" [Cruz, 1986: 158].

De facto, *Philidor* é representativo do melhor do teatro traduzido em português nos meados do século XIX, que infiltraram as cenas lisboetas por causa do paupérrimo elenco de peças teatrais nacionais, e Eça de Queirós, ao traduzir *Philidor*, junta-se ao grupo distinto de dramaturgos e escritores portugueses que produziram estas traduções para garantir peças ao público sedento de novidades. A qualidade da tradução das peças teatrais, e o renome não apenas do dramaturgo mas também do tradutor, era algo que se comentava nos periódicos da época. Dando fé às publicações jornalísticas, ser tradutor de peças de teatro era um ofício que vários autores nacionais desempenhavam. Dominar a língua estrangeira, neste caso principal mas não exclusivamente o francês, era condição necessária, mas além disso, o público, e certamente também a direção dos teatros, apreciavam traduções de boa qualidade que tornavam a peça mais "portuguesa". Nas discussões e apreciações das peças teatrais, a qualidade da tradução é frequentemente mencionada, tal como o nome do tradutor, sendo este um componente importante no sucesso na obra estrangeira no palco português. Um comentário jornalístico que acompanha o aviso da peça traduzida do francês "Quem te viu e quem te vê", em 1865, serve-nos de exemplo: "É uma chistosa comédia em dois atos, traduzida pelo distinto estilista o sr. José Maria de Andrade Ferreira. Muitos, se conseguissem uma tradução assim, tão apurada de linguagem e tão aportuguezada de tipos não duvidariam um só instante de lhe chamar um original"[7]. E, no polo oposto, o comentário que acompanha o lançamento do drama em 5 atos, trasladado da peça francesa *La Pêcheresse*, pelo sr. Pedro Vidoeira, intitulado – *Luiza Marion*, é indicativo da falta de qualidade frequente das traduções no teatro. O autor indica que "A tradução [de *La Pêcheresse*] não nos parece das mais apuradas, mas temo-las visto piores no palco d'aquelle teatro"[8]. Muitos eram os escritores que traduziam peças para o teatro português,

[7] *Crónica dos teatros*, n. 15, 2.ª série, 16 de setembro de 1865, p. 1.
[8] *Crónica dos teatros*, n. 12, 15 de fevereiro de 1862, p. 2.

incluindo nomes como Mendes Leal (possivelmente o mais prolífico dramaturgo do teatro social da época), Pinheiro Chagas, Camilo Castelo Branco, Rebelo da Silva, Latino Coelho, entre outros. É neste grupo de autores que Eça se insere ao traduzir por encomenda, como era o costume, *Philidor* para o teatro D. Maria II.

Para entender como funcionava o teatro dessa época, é importante lembrar que nos teatros portugueses as peças ficavam pouco tempo em cartaz, encenavam-se em poucas semanas, às vezes até em poucos dias, o que só pode ser um indicativo da qualidade da encenação apressada das peças, da necessidade de reciclar disfarces e elementos do *décor*, junto a todas as preocupações logísticas nos alicerces da produção teatral. Não podemos subestimar a importância do teatro como entretenimento em Portugal dos meados do século XIX, mas é preciso contextualizar o teatro em relação às formas de divertimento da época. A posição central do teatro traduz-se estatisticamente em 65 teatros em Portugal em 1866, dos quais Lisboa e Évora têm, cada uma delas, 8, seguido por Castelo Branco com 7, Coimbra e Santarém com 4 e o Porto com 3, sendo estes os principais. Além disso, temos de distinguir as diferentes formas de teatro: aquilo que se costumava chamar "teatro normal", considerado mais sério, em comparação com o teatro de variedades, montando em cena aquilo que críticos chamaram de "despendiosas peças, cheias de visualidades pueris, de transformações a cordel, e de machinas improfícuas"[9]. O teatro "normal" declamado era principalmente o Teatro D. Maria II e o Teatro do Ginásio; o São Carlos tinha o primeiro lugar para o teatro lírico, e teatros de segunda categoria, por produzirem peças de menor despesas e de menor qualidade, eram o Teatro da Rua dos Condes e o Teatro das Variedades.

Contudo, o teatro não tinha o monopólio do entretenimento, e a competição ao teatro mudava conforme a época do ano. No inverno, serões artístico-literários, considerados "aristocráticas reuniões lírico-literárias" como aquelas dadas por exemplo no Hotel d'Italia por uma certa dupla de mulheres Mmes. Moreto e Andrews, no começo da década de 60. Liam-se ali clássicos ingleses, italianos,

[9] *Crónica dos teatros*, n. 3, 2.ª série, 1 de abril de 1862, p. 2.

espanhóis e franceses, anunciados nos periódicos[10]. Havia também, nas semanas antes do Carnaval, os bailes de máscaras nos café--concertos, que às vezes começavam tão cedo como nos meados de dezembro, e continuando até depois do Carnaval[11]. E além do mais, não podemos ignorar a importância das corridas de touros e também do circo. Nesta época tratava-se do "Circo de Price" (Thomas Price era o dono e grande empresário) ao qual o público afluía numeroso, para ver as últimas em arte do circo, com ginastas de circos internacionais como Berlim, Londres, e Vienna, acrobatas equestres que se diziam ser os primeiros deste género na Europa, aparatosas pantomimas e trapézios, leões domesticados, dançarinas de corda, e todas as formas de espetáculo próprios ao circo[12].

Num texto anónimo da *Crónica dos teatros* de 1864, o autor enfatiza não apenas a falta de qualidade das peças teatrais em Portugal, mas a necessidade de contínua renovação das representações, dado, por um lado a falta de público (e não apenas por causa da concorrência com outras formas de entretenimento como atrás ficou aludido, mas também pelo número reduzido da população com hábito e condições de assistir ao teatro), e a impossibilidade dos atores aperfeiçoarem os seus papéis:

> É impossível deixar de pôr em cena, uma ou outra vez, peças de merecimento duvidoso, porque as boas composições dramáticas, originais e traduzidas, não chegam para saciar a curiosidade pública, numa terra em que não há população fluctuante, que frequente os teatros de declamação, nem sequer a oópera italiana. Um bom drama, original português do nosso mais célebre e mais celebrado dramaturgo, quantas enchentes pode dar? Não dá uma dúzia. Em Paris qualquer peça, que agrade, tem centenares de representações, e conserva-se em cena durante meses. (…) Há ali tempo para recusar as obras que não derem esperança de ser bem recebidas; podem os actores aperfeiçoar os seus papeis, e dar toda

[10] *Crónica dos teatros*, n. 5, 2.ª série, 1 de maio de 1862, p. 3.

[11] Tal como vemos anunciado na *Crónica dos teatros*, n. 8, 3.ª série, 16 de dezembro de 1862, p. 2.

[12] *Crónica dos teatros*, n. 5, 2.ª série, 1 de novembro de 1863, p. 3.

> a correcção aos contornos com que tem de traçar as fisionomias dos personagens que devem reproduzir. Aqui, nas plateias e nos camarotes, vê-se sempre, com raras excepções, o mesmo público. Um drama com uma dúzia de representações, é um drama velho, e a fecundidade dos autores é insignificante para obviar a este mal. (…) o que não está nos recursos de que pode dispôr, é augmentar a producção de composições dramáticas de verdadeiro mérito, por isso, repetimos, é impossível deixar de pôr em cena, algumas vezes peças em que não haja inteira confiança[13].

Este tema da lamentável falta de peças teatrais originais é frequentemente comentado nos jornais contemporâneos, e é sucintamente resumido, no ano seguinte, naquele mesmo periódico, pelo crítico teatral, Luíz de Araújo, que destaca Ernesto Biester, "dramaturgo fertil e incansável, a quem o público tem sempre victoriado com toda a justiça"; "escritor cheio de brio e que tem conquistado pelo seu estudo palmo a palmo o lugar distinto que ocupa entre os homens de letras", mas lamenta a falta de produção nacional.

> A liça está aberta e a todos é livre a entrada. O facto porém que todos presenceiam, é que o sr. Mendes Leal, nestes últimos anos só nos apresentou – Os primeiros amores de Bocage – o sr. Cascais nada tem escrito para o nosso teatro normal; o sr. Rebelo da Silva já não traduz; o sr. Palmeirim igualmente; o sr. Pinheiro Chagas limitou-se aos Fidalgos de Bois-Dorée, e infelizmente assim os demais escritores. Se não fosse portanto a veia criadora e o poderoso engenho do sr. Biester, haveria ausência quase completa de peças originais e o drama da actualidade, o drama da escola realista, seria substituído por incorretas imitações ou por versões mascavadas. E isto é tanto assim, quanto o pode atestar o repertório das peças do autor, de quem temos hoje o prazer de nos ocupar[14].

A relação de Eça com o teatro propriamente dito, que apenas esboço aqui, foi de pouca dura e nisto ecoa a tendência geral da geração de 70, de cujos membros nenhum escreveu peças dignas de perdurar [Cruz, 1983: 130]. Sabemos que Eça, além da tradução do francês de *Philidor*,

[13] *Crónica dos teatros*, n. 12, 2.ª série, 16 de fevereiro de 1864.
[14] *Crónica dos teatros*, n. 19, 2.ª série, 1 de novembro de 1865, p. 3.

participou em teatros estudantis de Coimbra, tal como o autor explica no texto "O francesismo", provavelmente escrito, segundo Ernesto Guerra da Cal, em 1887 e assim intitulado e publicado postumamente. De facto, durante três anos, conta Eça, "como pai nobre, ora grave, opulento, de suíças grisalhas, ora aldeão trémulo, apoiado ao meu cajado, eu representei entre as palmas ardentes dos académicos, toda a sorte de papéis de comédias, de dramas – tudo traduzido do francês" [Eça de Queirós, 1912: 476]. Ao referir-se a esta época coimbrã, Eça lembra as próprias tentativas do grupo teatral de produção de textos portugueses, para montar em cena "alguma coisa de mais original, de menos visto que a *Dama das Camélias*, ou o *Chapéu de Palha de Itália*; reunimo--nos, com papel e tinta; e entre aqueles moços, nascidos em pequenas vilórias da província, novos, frescos, em todo o brilho da imaginação, uma só ideia surgiu: traduzir algumas coisas do Francês" [Eça de Queirós, 1912: 476]. E como exemplo do fracasso do teatro original português, Eça indica como numa ocasião Teófilo Braga

> (…) farto da França, escreveu um drama, conciso e violento, que se chamava Garção. Era a história e a desgraça do poeta Garção. Eu representei o Garção, com calções e cabeleira, e fui sublime; mas o Garção foi acolhido com indiferença e secura. E um só grito ressoou nos bastidores: – Ora aí tem… Um fracasso! Pudera! Peças portuguesas!… Imediatamente nos refugiámos no Francês e em Scribe [Eça de Queirós, 1912: 477].

Ao longo do texto, Eça lamenta o domínio do francês na cultura portuguesa, que os tornou, a ele junto a toda a sua geração,

> (…) fatalmente franceses (…) no meio de uma sociedade que se afrancesava e que, por toda a parte, desde as criações do Estado até ao gosto dos indivíduos, rompera com a tradição nacional, despindo-se de todo o traje português, para se cobrir – pensando, legislando, escrevendo, ensinando, vivendo, cozinhando – de trapos vindos da França! (…) De sorte que, quando eu, lentamente, fui emergindo dos farrapos franceses em que essa educação me embrulhara, e tive consciência do postiço estrangeiro da nossa civilização, eu pude dizer que Portugal era um país traduzido do francês – no princípio em vernáculo, agora em calão [Eça de Queirós, 1912: 482].

Ao lamentar a decadência da literatura portuguesa, Eça reconhece que é sobretudo na sua especialidade que "a cópia do Francês é particularmente desoladora", patos em fila atrás do "ganso francês", "colados às saias da França, como à de uma velha amante", "parasitas, que em questões de literatura e de tudo [vão] comer às casas alheias" [Eça de Queirós, 1912: 486 e 493].

Não me posso alargar mais neste curto trabalho na leitura deste texto, já comunalmente citado e comentado, mas o que vem aqui a propósito é aquilo que fica omitido do texto "O francesimo": isto é, qualquer referência pelo próprio autor à tradução de *Philidor*. Nesta omissão podemos indagar qual a posição de Eça, já com alguma distância, em relação aos textos traduzidos para o palco português. Por outro lado, Eça esboçou uma cena dramática para *Os Maias* que chegará ao teatro através de José Bruno Carreiro apenas em 1945. Num registro paralelo, sem falar da *teatralidade* da escrita queirosiana, as referências explícitas aos teatros da época (São Carlos, Trinidade, D. Maria II…) pontuam as obras queirosianas, como *O Primo Basílio, Os Maias,* e *A Capital*. Mas a questão que aqui se coloca, e que fica em aberto para a continuação deste trabalho, é ver de mais perto a estilística da versão queirosiana desta peça de teatro *Philidor* que Eça traduziu do francês para português, seja em vernáculo, ou em calão.

Referências bibliográficas

AGUIAR E SILVA, V. M. de (1965), *O Teatro no romantismo português (1849-1875)*, Coimbra Editora, Coimbra.

CRUZ, D. I. (1983), *Introdução à história do teatro português*, Guimarães Editores, Lisboa.

CRUZ, D. I. (1986), *Repertório básico de peças de teatro*, Secretária de Estado da Cultura. Direcção Geral de Acção Cultural – Divisão de Teatro, Lisboa.

EÇA DE QUEIRÓS, J. M. (1912), *Últimas páginas*, Lello & Irmão, Porto.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.05

Gabriel Borowski
Uniwersytet Jagielloński
gabriel.m.borowski@gmail.com

A vantagem dos míopes: entre história e literatura[1]

Resumo:
Através de uma sucinta apresentação dos aspectos culturalmente específicos do processo de desenvolvimento da vida intelectual brasileira procura-se lançar uma nova luz sobre o conceito de auditividade, considerado fundamental para o estudo das complexas relações entre a literatura e a história no Brasil. Sob essa ótica, a ficção autonarrativa de feição memorialística deve ser apreendida enquanto uma alternativa para o discurso histórico, uma vez que, manifestando a sua própria ficcionalidade e as limitações do seu próprio foco narrativo, ela consegue evitar as pretensões globalizantes que no caso da heterogênea sociedade brasileira se afiguram inadequadas.
Palavras-chave: ficção autonarrativa, auditividade, história e literatura, memória coletiva, autoritarismo.

[1] O presente trabalho resulta do apoio financeiro concedido pelo Ministério da Ciência e Ensino Superior da República da Polônia no âmbito do programa "Bolsa Diamantina" para a realização do projeto de investigação intitulado "A ficção autonarrativa no Brasil e a (sua) identidade" (DI2011 019841) nos anos 2012-2016.

Abstract:
The advantage of the short-sighted: between history and literature
Through a brief presentation of some culturally specific aspects of the process of development of the Brazilian intellectual life, this paper seeks to shed new light on the concept of auditivity, considered fundamental for the study of the complex relationships between literature and history in Brazil. From this perspective, the autonarrative fiction with memory feature should be seized as an alternative to historical discourse, since it declares its own fictionality and the limitations of its own narrative focus, and therefore is capable of avoiding the globalizing claims that in the case of heterogeneous Brazilian society appear to be inappropriate.
Keywords: autonarrative fiction, auditivity, history and literature, collective memory, authoritarianism.

O complexo jogo entre o histórico e o literário vem se impondo como um dos problemas centrais da reflexão no âmbito das ciências humanas, ganhando um particular relevo a partir da segunda metade do século XX, quando uma terceira categoria, a memória, começa gradativamente a substituir o conceito de história nos debates sobre os meios de interpretar o passado [Olick, Robbins, 1998; Klein, 2000; Seligmann-Silva, 2003: 64-66; Domańska, 2006; Winter, 2006]. No entanto, é justificável continuar procurando um desenvolvimento crítico das categorias analíticas [Kansteiner, 2002; Olick, 2009] através do estudo dos universos culturais que se colocam numa posição periférica em relação ao domínio europeu ocidental. O objetivo da presente análise é discutir um fenômeno que pode permitir – por meio da descentralização do foco dos *collective memory studies*, deslocando-o para o espaço cultural lusófono – o resgate de um importante aspecto da literatura brasileira, cujo caráter local vem sendo sufocado pelas forças niveladoras operantes no processo da globalização dos produtos culturais a partir da segunda metade o século XX. O fenômeno em questão consta de uma série de autonarrativas ficcionais de feição memorialística, centrais para a formação da literatura brasileira – uma sequência representada no espaço limitado deste artigo por apenas dois romances da segunda fase machadiana (*Memórias*

póstumas de Brás Cubas e *Dom Casmurro*) e *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa – cuja existência é apreendida sobretudo à luz da categoria da auditividade.

Os romances em questão – retrospetivas em primeira pessoa, cujo narrador não coincide com o autor empírico – foram produzidos num período que se inicia ainda no século XIX[2] (no momento formador em que a literatura do Brasil chega a uma massa crítica necessária para sua consolidação) e se expande *até* o início do *memory boom* ocidental (por volta dos anos 1960 e 1970 [Klein, 2000: 127; Winter, 2006: 74][3]), o qual coincide também com o nascimento do *testimonio* hispano-americano "enquanto forma autoconsciente" [Penna, 2003: 302] no início dos anos 60, e com os trabalhos (sobretudo de Foucault e Barthes) que preparam o solo para a virada pós-estruturalista, que desembocaria posteriormente na escrita pós-modernista com uma forte colocação e problematização do eu enunciador, da questão de identidade, memória e representação[4]. Constituindo um marco contínuo e indelével no processo do desenvolvimento da literatura brasileira desde o seu início até a década de 60, quando o problema da memória se impõe, de uma forma ou outra, enquanto uma das questões centrais na reflexão no âmbito de ciências humanas, as obras evocadas, de Machado e Rosa – ao lado de *O ateneu*, de Raul Pompeia, ou *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, entre outras – revelam um caráter

[2] Os prenúncios da ficção autonarrativa existiram já antes de *Memórias póstumas* – basta só lembrar *A carteira de meu tio* (1855) e *Memórias do sobrinho de meu tio* (1868), de Joaquim Manuel de Macedo, ou o romance epistolar *Lucíola*, de José de Alencar (1862).

[3] Os prenúncios do interesse pela categoria da memória podem ser situados já depois da Segunda Guerra, quando "[c]onceitos iluministas – que estavam na base da historiografia – (…) deixam de ter sentido" [Seligmann-Silva, 2003: 65]. É indispensável também discernir o período de uma crescente importância dada às formas memorialísticas nas décadas de 60 e 70 das preocupações tipicamente acadêmicas que se manifestam posteriormente, nos anos 80.

[4] No Brasil a difusão dos novos códigos de escrita, resultando numa ficção focada no relato da experiência individual e numa proliferação de relatos de feição autobiográfica, realizou-se só na segunda metade dos anos 80, depois da abertura política [Chamberlain, 1993; Miranda, 1999; Pellegrini 2001].

assíncrono – precedente (!) – da literatura brasileira em relação aos *continua* histórico-literários pertencentes ao domínio europeu ocidental, que manifestam um forte interesse pela categoria da memória só na segunda metade do século XX.

A formação da "linhagem das memórias" [Fischer, 2008: 42] enquanto um fenômeno particular da realidade cultural brasileira resulta das condições socioculturais específicas, originadas pelo prolongado caráter política e culturalmente dependente e responsáveis, pelo menos parcialmente, pela assimetria que caracteriza(va?) os mecanismos da circulação da literatura. Lembre-se, portanto, que desde o período colonial, com a ação catequizadora dos pregadores, passando pela cultura dos conferencistas de academia, dos oradores e recitadores, e estendendo-se até o hábito de leitura em voz alta nos serões no final do século XIX, a literatura brasileira sempre dependeu de um público de auditores. Como diz Antonio Candido [2011: 91], este fato foi "favorecendo, ou mesmo requerendo, no escritor, certas características de facilidade e ênfase, certo ritmo oratório que passou a timbre de boa literatura e prejudicou entre [os brasileiros] a formação dum estilo realmente *escrito* para ser *lido*". Desse modo, é possível que o caráter auditivo da cultura brasileira, para além de se evidenciar em peculiaridades formais do discurso literário (marcas da oralidade), tenha causado também um forte prejuízo ao desenvolvimento crítico das ciências humanas na base das quais se situa precisamente o conceito da *escrita* (gr. *graphia*), como a historio*grafia*[5].

Importa reconhecer, portanto, o papel da ficção como uma alternativa para o discurso histórico. Esta hipótese harmoniza com as

[5] Enquanto Hayden White chama atenção ao fato de que o contato com o passado se realiza apenas através de uma série de mediações de caráter textual [*cf*. White, 2000: 34-35; Domańska, 2000: 24], ele dedica pouca atenção à diferença entre o texto oral e o texto escrito. Paul Connerton [1999: 15-24], por sua vez, desenvolve alguns dos conceitos elaborados no âmbito dos estudos sobre a história oral e opõe a história, cuja concentração nas práticas da escrita resulta numa tendência para a centralização e produção de narrativas totalizantes, à memória, enquanto um conjunto de discursos contestadores produzidos, na maior parte, pelos representantes de grupos marginalizados ou suprimidos.

observações de Antonio Candido no ensaio *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, em que o pesquisador afirma que "as melhores expressões do pensamento e da sensibilidade têm quase sempre assumido, no Brasil, forma literária" [Candido, 2011: 137] e que "diferentemente do que sucede em outros países, a literatura tem sido [no Brasil], mais que a filosofia e as ciências humanas, o fenômeno central da vida do espírito" [*ibidem*]. Acrescenta que "ante a impossibilidade de formar [no Brasil] pesquisadores, técnicos, filósofos, ela preencheu a seu modo a lacuna, criando mitos e padrões que serviriam para orientar e dar forma ao pensamento" [*ibidem*: 139]. Segundo Candido, essa particularidade se deve sobretudo à demorada difusão do espírito científico no Brasil, prolongada principalmente pela ausência de iniciativa política durante o período colonial, pelo atraso da instrução e pela insuficiente divisão do trabalho intelectual. Em consequência, foi "a visão" subjetiva, e não "o conhecimento" racional e científico que predominou nos modos de interpretação do mundo, colocando a literatura – frequentemente com características oratórias – numa posição-chave.

A auditividade postulada por Candido[6] nos anos 50 como uma das marcas da cultura brasileira se torna objeto de uma reflexão realizada quase três décadas mais tarde por Luís Costa Lima, que lhe atribui um significado que no ensaio de Candido fica muito pouco explícito. Costa Lima [1981] considera o caráter auditivo uma das marcas do autoritarismo, uma vez que significa a preponderância de tipos de composição que visem ao impacto que prescinda do entendimento da parte do recetor. O sujeito emissor não procura um diálogo, mas antes tenta empregar vários recursos de retórica que lhe permitam exercer influência sobre o destinatário: "a palavra é escolhida e a frase posta de maneira a suscitar um efeito que se quer o mais imediato possível" [Lima, 1981: 16]. A cultura auditiva, introduzida provavelmente pelo

[6] Note-se que no ensaio *O escritor e o público*, de 1955, em que Candido expõe o conceito do auditório enquanto o público normal da literatura no Brasil desde o período colonial, não se emprega o termo "auditividade", utilizado só por Costa Lima.

ensino jesuítico, "se diferencia dos discursos persuasivos das culturas orais porquanto estes visam à integração dos participantes (…), ao passo que a persuasão auditiva visa à submissão" [*ibidem*]. À vista disso, a dimensão desintegradora das enunciações na cultura auditiva impede a formação de uma perspetiva coletiva, favorecendo modelos assimétricos da comunicação. O autoritarismo, que se manifesta através das formas textuais com objetivos predominantemente persuasivos, implica a produção de narrativas sobre o passado organizadas conforme a perspetiva da classe dominante – sinalizando, aliás, a falta de um ponto de vista que não fosse dos detentores do poder em uma sociedade tão dilacerada e heterogênea como a brasileira. Marilena Chaui corrobora esta hipótese no seu ensaio *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária* [Chaui, 2001], reconhecendo que na sociedade brasileira, fortemente verticalizada, "as divisões sociais são naturalizadas em desigualdades postas como inferioridade natural" através "de um conjunto de práticas que ocultam a determinação *histórica* ou material da exploração, da discriminação e da dominação, e que, imaginariamente, estruturam a sociedade sob o signo da nação una e indivisa" [*ibidem*: 89-90, grifo meu]. Conforme a filósofa, "[e]ssa naturalização, que esvazia a gênese histórica da desigualdade e da diferença, permite a naturalização de todas as formas visíveis e invisíveis de violência" [*ibidem*] – a violência simbólica exercida pela classe dominante constaria na fabricação e imposição de um discurso sobre o passado que legitimasse o exercício do poder autoritário. A escrita da história, portanto, que toma como seu ponto de partida a perspetiva da pequena elite intelectual, procura distorcer a história nacional de jeito que não se evidenciasse o caráter precário, transitório, do seu poder. Desse modo, a lembrança individual é muitas vezes sufocada pela "história oficial celebrativa, cujo triunfalismo é a vitória do vencedor a pisotear a tradição dos vencidos" [Chaui, 1994: 19].

Foi, portanto, a literatura que assumiu o papel de dar inteligibilidade ao passado coletivo, uma vez que, ao contrário do que acontece com os discursos das ciências que procuram ocultar sua própria índole ficcional, ela manifesta a sua ficcionalidade [Iser, 2000]. Ela

também assume, ao nível estrutural, as limitações do seu próprio foco narrativo, abrindo mão de pretensões globalizantes e concentrando-se em experiência do indivíduo – como Machado de Assis, um míope, que na crônica publicada na "Gazeta de Notícias" em 11 de novembro de 1900 diz: "Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto. (…) A vantagem dos míopes é enxergar onde as grandes vistas não pegam" [Assis, 1900]. A consciência daquilo que John Gledson [2003: 295] chamaria "miopia histórica" na obra de Machado traduz a noção de que qualquer tentativa de assumir uma perspetiva mais abrangente dos acontecimentos a fim de dar-lhes inteligibilidade não poderia senão fracassar, o que constitui uma das razões do gosto machadiano pela anedota e pela representação de pequenos universos familiares, com uma tendência para inventar "narradores postos em situação", de jeito que, como diz Roberto Schwarz [1997: 12], o drama deles "só se completa quando levamos em conta a falta de isenção, a parcialidade ativa do próprio fabulista". O que importa é o fato de que o próprio foco narrativo, enquanto um elemento estrutural, já desempenha seu papel como um veículo de significados: a incerteza diante das profundas transformações na esfera pública, muitas vezes inesperadas e contraditórias, traduz-se pela incapacidade de o narrador assumir uma visão olímpica, distanciada e onisciente, dos problemas da esfera privada.

Como elemento da cultura auditiva, a literatura desdobra também as características da oralidade, de modo que as obras que funcionam como veículos das interpretações do passado, embora escritas, mantêm marcas muito fortes do discurso destinado a um público de auditores[7]. As obras evocadas (de Assis e Rosa) possuem apenas um narrador e não permitem intervenções de outras instâncias narrativas – a presença de um interlocutor, portanto, serve apenas para criar um diálogo ilusório com um fim persuasivo, como no caso do

[7] Neste parágrafo utilizam-se as categorias elaboradas por Ochs e Capps [2001: 1-58] no estudo das narrativas da experiência pessoal na vida extraliterária, isto é: *tellership, tellability e embeddedness.*

narrador de *Dom Casmurro*, Bento Santiago, que através de uma série de técnicas retóricas[8] procura envolver o leitor e transformá-lo em cúmplice[9]. Elas têm um conteúdo altamente narrável (permitindo um entrelaçamento dos episódios) e apresentam um relativo desprendimento das circunstâncias em que se realiza a enunciação – uma plena realização disso seria sem dúvida a figura do "defunto autor" Brás Cubas, que em nenhum ponto da narrativa se refere às condições no além-túmulo[10].

Através de uma sucinta apresentação dos aspectos culturalmente específicos do processo de desenvolvimento da vida intelectual brasileira procurou-se lançar uma nova luz sobre o conceito de auditividade, considerado fundamental para o estudo das complexas relações entre a literatura e a história no Brasil. Sob essa ótica, a ficção autonarrativa de feição memorialística deve ser apreendida enquanto uma alternativa para o discurso histórico, uma vez que, manifestando a sua própria ficcionalidade e as limitações do seu próprio foco narrativo, ela consegue evitar as pretensões globalizantes que no caso da heterogênea sociedade brasileira se afiguram inadequadas.

---

[8] Maria José Somerlate Barbosa [2002: 516-517] reconheceu no discurso do narrador técnicas de persuasão conhecidas desde a antiguidade, enquanto Helen Caldwell [2008: 99] repara que a narrativa de Santiago "não passa de uma longa defesa em causa própria" com Capitu "no banco dos réus".

[9] Veja o exemplo no capítulo LXII, "Uma ponta de Iago": "E a alegria de Capitu confirmava a suspeita; se ela vivia alegre é que já namorava a outro, acompanhá-lo-ia com os olhos na rua, falar-lhe-ia à janela, às ave-marias, trocariam flores… E… quê? Sabes o que é que trocariam mais; se o não achas por ti mesmo, escusado é ler o resto do capítulo e do livro, não acharás mais nada (…)" [Assis, 1977: 158].

[10] Há, no entanto, divergências, como no caso do famoso *incipit* de *Grande sertão: veredas*: "Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja" [Rosa, 2006: 7]. No entanto, levando em consideração o tamanho da narrativa rosiana, as referências às circunstâncias de enunciação são muito escassas.

Referências bibliográficas

ASSIS, J. M. M. (1900), "Crônica de 11 de novembro de 1897", [on line] http://www.cronicas.uerj.br/home/cronicas/machado/rio_de_janeiro/ano1897/11nov1897.html – 1.01.2014[11].

ASSIS, J. M. M. (1977), *Dom Casmurro*, Civilização Brasileira-INL, Rio de Janeiro–Brasília.

BARBOSA, M. J. S. (2002), "Gambitos literários e encruzilhadas de decifração: discurso de narradores idosos na literatura brasileira", *Hispania*, 85/3, pp. 515-523.

CALDWELL, H. (2008), *Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de* Dom Casmurro, Ateliê Editorial, Cotia.

CANDIDO, A. (2011), *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro.

CHAMBERLAIN, B. J. (1993), "Pós-modernidade e a ficção brasileira dos anos 70 e 80", *Revista Iberoamericana*, 164-165, pp. 593-604.

CHAUI, M. (1994), "Os trabalhos da memória", em: Bosi, E., *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, Companhia das Letras, São Paulo, pp. 17-33.

CHAUI, M. (2001), *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, Editora Fundação Perseu Abramo, São Paulo.

CONNERTON, P. (1999), *Como as sociedades recordam*, Celta, Oeiras.

DOMAŃSKA, E. (2000), "Wokół metahistorii", em: White, H., *Poetyka pisarstwa historycznego*, Universitas, Kraków, pp. 7-30.

DOMAŃSKA, E. (2006), "Wprowadzenie: pamięć, etyka i historia", em: eadem (ed.), *Pamięć, etyka i historia: angloamerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, pp. 13-27.

FISCHER, L. A. (2008), *Literatura brasileira: modos de usar*, L&PM, Porto Alegre.

GLEDSON, J. (2003), *Machado de Assis: ficção e história*, Paz e Terra, São Paulo.

[11] Conforme John Gledson [2003: 316] a data da publicação da crônica é 1900, e não 1897, como aparece na edição de *Obra completa*, de 1962.

ISER, W. (2000), "What is Literary Anthropology? The difference between explanatory and exploratory fictions", em: Clark, M. P. (ed.), *Revenge of the Aesthetic: The Place of Literature in Theory Today*, University of California Press, Berkeley, pp. 157-179.

KANSTEINER, W. (2002), "Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies", *History and Theory*, 41/2, pp. 179-197.

KLEIN, K. L. (2000), "On the Emergence of Memory in Historical Discourse", *Representations*, 69, pp. 127-150.

LIMA, L. C. (1981), "Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil", em: idem, *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*, Livraria Francisco Alves Editora, Rio de Janeiro, pp. 3-29.

MIRANDA, W. M. (1999), "Moderno, pós-moderno e a nova expressão narrativa brasileira", em: Castro, S. (ed.), *História da literatura brasileira*, vol. 3, Alfa, Lisboa, pp. 421-442.

OCHS, E., CAPPS, L. (2001), *Living Narrative: Creating Lives in Everyday Storytelling*, Harvard University Press, Cambridge–London.

OLICK, J. K., ROBBINS, J. (1998), "Social Memory Studies: From «Collective Memory» to the Historical Sociology of Mnemonic Practices", *Annual Review of Sociology*, 24, pp. 105-140.

OLICK, J. K. (2009), "Between Chaos and Diversity: Is Social Memory Studies a Field?", *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 22/2, pp. 249-252.

PELLEGRINI, T. (2001), "Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resitência?", *Novos Rumos*, 16/35, pp. 54-64.

PENNA, J. C. (2006), "Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano", em: Seligmann-Silva, M. (ed.), *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, Editora da UNICAMP, Campinas, pp. 299-354.

ROSA, J. G. (2006), *Grande sertão: veredas*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

SCHWARZ, R. (1997), "A poesia envenenada de *Dom Casmurro*", em: idem, *Duas meninas*, Companhia das Letras, São Paulo, pp. 7-41.

SELIGMANN-SILVA, M. (2003), "Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento", em: idem (ed.), *História, memória, literatura:*

o testemunho na era das catástrofes, Editora da UNICAMP, Campinas, pp. 59-89.

WHITE, H. (2000), "Przedmowa do wydania polskiego", em: idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, Universitas, Kraków, pp. 34-38.

WINTER, J. (2006), "A geração da memória: reflexões sobre o «boom da memória» nos estudos contemporâneos de história", em: Seligmann-Silva, M. (ed.), *Palavra e imagem: memória e escritura*, Argos, Chapecó, pp. 67-90.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.06

Anna Działak
Uniwersytet Warszawski
anna.dzialak@hotmail.com

D. Teresa, mãe de D. Afonso Henriques, à luz da *Crónica de El-Rey D. Affonso Henriques* de Duarte Galvão

As *origines regni*[1] revisadas[2]

Resumo:
O presente artigo analisa a *Crónica de El-Rey D. Affonso Henriques* de Duarte Galvão (1445?-1517). Pretende-se focar as *origines regni* à luz de contornos mitificantes e mostrar a funcionalização da narrativa histórico-lendária no sentido de apresentar a *heroicização* do primeiro monarca português e a subsequente (re) estruturação da *lenda negra* da sua mãe.
Palavras-chave: D. Afonso Henriques, D. Teresa, padrões culturais, origens de Portugal.

[1] Termo de Jacek Banaszkiewicz [1998].

[2] Os textos para o presente artigo foram recolhidos no âmbito do programa de investigação do Instituto Camões.

Abstract:
Teresa, mother of Alfonso I of Portugal, in the light of the *Chronicle of Alfonso I of Portugal* (*Crónica de El-Rey D. Affonso Henriques)* by Duarte Galvão. The *origines regni* revisited
The present article analyzes the *Chronicle of Alfonso I of Portugal* (*Crónica de El-Rey D. Affonso Henriques)* by Duarte Galvão (1445?-1517). We intend to focus on the *origines regni* in the light of mythologizing lines and show the functionalization of the historical-legendary narrative in order to exhibit the *heroification* of the first King of Portugal and the subsequent (re)creation of his mother's *black legend*.
Keywords: D. Afonso Henriques, D. Teresa, cultural patterns, origins of Portugal.

Nas palavras de Álvaro Júlio da Costa Pimpão analisarei uma obra "pouco interessante do ponto de vista literário e (…) pouco original no ponto de vista histórico" [Costa Pimpão, 1947: 327]. A crónica de Duarte Galvão e ele próprio foram alvo desta e doutras opiniões pouco favoráveis por parte de alguns comentadores contemporâneos. No entanto, convém notar que Duarte Galvão, nascido pelo ano de 1445, foi um homem importante e respeitado em seu tempo. Durante os reinados de D. Afonso V, D. João II e D. Manuel I desempenhou várias funções oficiais. Foi secretário de D. Afonso V [Sousa Viterbo, 1905: 25; Costa Pimpão, 1947: 327; d'Abreu Torres, 1992: 99] e fez parte do Conselho de D. João II e de D. Manuel [Góis, 1790: 145; Galvão, 1906: 26; *cf.* Sousa Viterbo, 1905: 25; Costa Pimpão, 1947: 327; d'Abreu Torres, 1992: 99]. Igualmente serviu em missões diplomáticas tanto ao serviço de D. João II (na Flandres), como de D. Manuel I (em Roma e na Abissínia)[3] [Góis, 1790: 145; *cf.* Pereira in Galvão, 1906: 6; Costa Pimpão, 1947: 327; Veríssimo Serrão, 1972: 29]. A crónica que me interessa no meu estudo foi com muita probabilidade encomendada por D. Manuel I [Veríssimo Serrão, 1972: 129].

[3] Morreu na ilha de Comarão durante a segunda destas embaixadas [Pereira in Galvão, 1906: 6; Veríssimo Serrão, 1972: 131].

Já no primeiro ano do curso de licenciatura os jovens adeptos de Clio aprendem que, antes de passarem à apreciação hermenêutica de uma fonte histórica, têm de responder às seguintes perguntas: se o autor da fonte sabia a verdade, se pretendia transmitir a verdade e se disse a verdade. As ditas perguntas ajudam, entre outrs, a confirmar a objetividade da fonte. No caso da crónica em questão, mesmo sem fazermos este estudo preliminar, sabemos que o autor nem fingia ser objetivo. Ele não pretendia dar a conhecer aos leitores nem a verdade, nem a factografia restrita. A crónica serviu para reforçar o prestígio de D. Manuel I ao estruturar uma imagem concreta do primeiro monarca português e traçar "uma linha de continuidade histórica" entre ambos os reis [*ibidem*: 132-133]. "O interesse de D. Manuel pelo prestígio do Rei Fundador terá começado por volta de 1502" – destaca Maria de Lurdes Rosa [1996: 120]. A crónica em questão começou a ser redigida por volta de 1505, como indica indiretamente o próprio autor logo no primeiro capítulo [Galvão, 1906: 41].

Como sublinha Jacek Banaszkiewicz, as *origines regni* de cada nação constituem um *tesouro* em que se guardam as melhores e as mais bonitas *joias* do imaginário coletivo. Neste *tesouro* depositam-se valores, ritos e costumes encarnados pelos heróis que contribuíram para a criação, restituição e proteção da independência nacional [*cf*. Banaszkiewicz, 1998: 5][4]. Mudam os tempos, mudam as necessidades políticas, mas o enredo lendário é sempre um meio para perpetuar estes tesouros coletivos. Ao mesmo tempo reflete também as necessidades do presente [*cf*. Deptuła, 1973: 1366]. É precisamente da visão lendária, ainda medieval, de D. Afonso Henriques (*vide as três faces* do monarca estudadas por José Mattoso) e dos objetivos políticos imediatos[5] que surge a nossa crónica – uma obra onde a história e a ficção convivem intimamente a fim de criarem uma narrativa sobre as origens do reino de Portugal. Neste contexto não deve

[4] Os grandes medievalistas polacos cujas obras usarei para os meus propósitos analíticos discorreram acerca da Polónia e países escandinavos.

[5] Note-se que desta maneira a obra insere-se numa série de ações empreendidas pelos reis da dinastia de Avis, entre eles D. Manuel I [Rosa, 1996: 92, 112-122; Araújo, Malheiro, 1996: 352-353; Vasconcelos e Sousa, 1996: 31].

espantar a *heroicização*[6]/santificação do primeiro monarca português [*cf.* Calafate, 2006: 139-140]. No entanto, pode espantar a imagem da sua mãe.

No meu artigo pretendo brevemente analisar a dita *Crónica de El--Rey D. Affonso Henriques* de Duarte Galvão no sentido de apresentar a (re)estruturação da lenda negra da sua mãe. Referirei os respetivos contornos mitificantes que serviram para traçar a visão das origens do reino de Portugal e a subsequente funcionalização da narrativa histórico-lendária. Na minha opinião a obra de Duarte Galvão apesar de ser, talvez, pouco original[7], constitui uma súmula interessante de narrativas míticas e mitificantes do surgimento de Portugal, e como tal merece ser estudada nesse sentido. Nesta narrativa as imagens de D. Teresa e de D. Afonso Henriques dependem uma da outra e completam-se. Por conseguinte, apesar de o tema do meu artigo focar a mãe do Fundador, será indispensável analisar brevemente ambas as figuras.

A mitogénese do reino de Portugal surge do tecido da história, já que – contrariamente ao caso polaco – o Fundador é uma personagem histórica envolta num ambiente lendário. A narrativa de Duarte Galvão "bebe" deste ambiente e é forjada dos *topoi*, arquétipos e acontecimentos confirmados pelos diplomas, muitos já presentes noutras crónicas. Note-se que Duarte Galvão, contrariamente, por exemplo, ao(s) autor(es) da IV e III *Crónica Breve de Santa Cruz de Coimbra*, mostra uma certa preocupação para com as datas e a sequência lógica dos acontecimentos[8]. Procura igualmente explicar certos sucessos que lhe parecem incoerentes[9] e dar uma lição moral ao leitor[10] numa tentativa proto-crítica[11]. Por outro lado, enche a sua narrativa de

[6] O termo é de Stanisław Piekarczyk [1962: 567-589].

[7] O termo um tanto anacrónico é usado propositadamente.

[8] *Vide* capítulo LX da Crónica em questão.

[9] *Vide* capítulo LX da Crónica em questão.

[10] *Vide* o Prólogo.

[11] Termo sugerido pela minha orientadora Professora Doutora Joanna Partyka. Sobre o pensamento histórico na idade moderna, incluída a aproximação crítica, veja-se Pomian, 2010. *Vide* capítulo XLV da Crónica em questão.

histórias lendárias tais como o episódio da cura milagrosa do jovem D. Afonso Henriques[12] ou ainda motivos tópicos, *vide* a conversa com o pai moribundo [*cf.* Calafate, 2006: 132-133]. A lenda entrecruzada com a História e com o ambiente heroico-mítico servem para a sacralização da figura do primeiro monarca, dos seus sucessores e do próprio Reino.

O Reino de Portugal, tanto historicamente como na nossa narrativa, surge do Reino de Leão e Castela primeiro como um feudo que, de acordo com Duarte Galvão, abrange as seguintes terras: "Coimbra, com toda a terra até o Castelloo de Lobeira, que é uma legua além de ponte Vedra, em Galiza, e com toda a terra de Vizeu, e Lamego" [Galvão, 1908: 42]. Todo este senhorio é oferecido a D. Henrique, um cavaleiro vindo de França para ajudar D. Afonso VI de Leão e Castela na Reconquista, e constitui, junto com a mulher, um prémio[13]. Diríamos tal e qual como nas narrativas tradicionais, mitos ou contos de fadas, onde o herói, tendo completado o seu percurso, recebe um reino e uma princesa [*cf.* Campbell, 2008][14]. É desta maneira que D. Henrique se torna um herói fundador arquetípico, ou – em termos de Barradas e Nabais – um *pré-herói* [1996: 60]. É pois "deste Conde D. Anrique, e Dona Tareja sua molher [que] descendem todolos Reis de Portugal" [Galvão, 1906: 43]. É igualmente ele quem dá início ao processo da independência do Condado, ao lutar contra os Reis de Leão e Castela e contra os Mouros. D. Henrique e posteriormente D. Afonso Henriques veem-se associados ao território português que passa do pai ao filho [Barradas, Nabais, 1996: 73].

O herói, que se tornará no primeiro monarca português, possui todos os traços inerentes ao exercício do poder real. Os princípios morais segundo os quais age D. Afonso Henriques constituem, junto com a terra, uma herança paterna [*ibidem*: 61-62, 74]. Relembremos que D. Henrique, prostrado no leito de morte, dá ao seu filho várias dicas,

[12] O episódio, aliás, bastante tardio posto que surge só na *Crónica de 1419* [Rosa, 1996: 103].

[13] Convém notar que o texto sublinha os laços de vassalagem, todas as obrigações de D. Henrique e as consequências de não as cumprir.

[14] Jacek Banaszkiewicz designa este esquema por *ex hospite gener* [1998: 25].

indicando-lhe o caminho da perfeição através das virtudes. As dicas abrangem tanto conselhos morais – ser virtuoso, piedoso, temente a Deus e valente, como conselhos mais pragmáticos – dicas acerca do comportamento para com os vassalos, dicas referentes a terra e dicas chamemo-las legais, posto que são precisamente a justiça e as leis que aparecem neste monólogo tópico como elementos indispensáveis para o bom funcionamento da sociedade. A linhagem e a preservação do bom nome igualmente surgem como valores importantes [*ibidem*: 60-62,72-73; *cf.* Calafate, 2006: 137]. O herói, tal como na *Chanson de Roland*, assume responsabilidade perante um tribunal dos antepassados. A mesma responsabilidade deve ser assumida pelos seus sucessores, que igualmente herdam todos os valores do Fundador. As qualidades e a missão constituem pois o legado de toda a linhagem [*cf.* Deptuła, 1973: 1368]. Note-se que o elemento que garante o bem-estar da sociedade, além das qualidades pessoais do monarca e das leis, é a vontade divina [*cf.* Calafate, 2006: 137]. O poder do soberano vem de Deus que "neste mundo ordenou de alguns Princepes sobre outros sometidos a elles" [Galvão, 1906: 48]. Desta maneira recriam-se os esquemas medievais da sacralização do poder.

Daí D. Afonso Henriques surge, nem mais nem menos, como um rei "por Deus ordenado para tão alto cume da gloria destes Reinos (…), segundo que seu immenso louvor não menos se verá ao diante acrescentado, e conformado pelos Reis seus successores" [*ibidem*: 41]. É assim que se cria uma linha de continuidade dinástica tida como um elemento unificador do Reino. Afinal, na ideologia do poder, antecessores nobres, escolhidos por Deus, fortalecem a posição política dos seus sucessores [Piekarczyk, 1962: 572]. Nesse sentido, os milagres que acompanham o monarca na infância e em episódios guerreiros não só pautam as suas aventuras e realçam as suas virtudes, como também sublinham o facto de ele ter sido escolhido por Deus. Note-se que os milagres são operados tanto por outros guerreiros (o cavaleiro alemão na tomada de Lisboa), santos (o ermitão que faculta a intervenção divina em Ourique, S. Vicente cujo corpo se transporta para Lisboa), como Nossa Senhora (cura do defeito) e Jesus Cristo (intervenção na batalha de Ourique). Acresce que o próprio nascimento de D. Afonso

Henriques junto com a cura milagrosa da doença nos pés inserem-se no esquema do nascimento dos heróis ou mesmo dos santos [*cf*. Campbell, 2008; Rosa, 1996: 103-104][15]. Assim D. Afonso Henriques torna-se num agente da vontade divina em concordância com as palavras proferidas por Nossa Senhora: "meu filho quer por elle destruir muitos imigos da Fé" [Galvão, 1906: 45]. É desta maneira que serviço a Deus, guerra e surgimento do Portugal independente completam-se e coexistem [Vasconcelos e Sousa, 1996: 30], já que é graças à intervenção sobrenatural que D. Afonso Henriques consegue tornar-se verdadeiramente herói, ganhar o Condado, mantê-lo, transformá-lo num reino e por fim aumentar o território. Acresce que no último capítulo sublinha-se que no Mosteiro de Santa Cruz o Fundador é tido por santo e que sua alma foi "levada nas mãos dos Anjos, à glória do Paraíso" [Galvão, 1906: 168-169]. Realçam-se assim a santidade do monarca e desculpam-se alguns erros da sua juventude. Note-se que o facto de ele ser "bravo, e esquivo, sobejo" [*ibidem*: 168] na mocidade serve para justificar alguns episódios "violentos" que não encaixam nesse "odor de santidade" – são subversivos no contexto da imagem do primeiro monarca que se pretende (re)criar[16].

Um destes episódios é precisamente o da luta contra a mãe e a própria imagem de D. Teresa. De acordo com a fonte, após a morte do conde D. Henrique a desobediência do seu filho resulta na perda da cidade de Astorga e doutras terras conquistadas ou a serem conquistadas do Reino de Leão e Castela. D. Afonso Henriques, privado de parte do feudo, vai a Portugal e não encontra lugar para se acolher "porque toda a terra se alçara com sua mãi a qual cazou com D. Vermuy Paes de Trava, e depois D. Fernando de Trastamara seu irmão delle lha tomou" [*ibidem*: 50]. O herói obviamente tem de seguir as dicas do pai que lhe outorgou a terra. É aqui que começa a luta pelo território de Portugal – a luta entre a mãe e o filho em que, disputando a posse do Condado, ambos os oponentes ignoram laços de sangue

[15] *Cf*. Jacek Banaszkiewicz. O estudioso sublinha que doenças nas pernas são um marco distintivo do herói, [1998: 175-239].

[16] *Vide* Veríssimo Serrão sobre a *Crónica de 1344* [1972: 30].

[Barradas, Nabais, 1996: 64-65, 74]. Ignoram também quaisquer obrigações vassálicas que nesta parte do texto não se veem muito acentuadas[17].

Casada em terceiras núpcias, a mãe do primeiro monarca português já não é mulher do Conde D. Henrique e um passivo "tronco de que descendem os reis de Portugal", mas um dos agentes da narrativa [*ibidem*: 64]. Com o seu comportamento contrário às regras do amor materno simbolicamente torna-se madrasta de D. Afonso Henriques ao *deserdá-lo* das terras que lhe pertencem. O texto, aliás, assim justifica este comportamento de D. Teresa – ao dizer que com novos esposos certas mulheres tornam-se madrastas [Galvão, 1906: 51]. Justifica, não quer dizer que desculpa. D. Afonso Henriques e D. Teresa aparecem como duas forças opostas, tanto a nível político (independência *versus* união com a Galiza), como a nível simbólico (poder masculino *versus* poder feminino, poder vindo de Deus *versus* usurpação), já que D. Teresa se opõe à independência de Portugal, tenta parar o filho no seu percurso e usurpa o território que não lhe pertence. A harmonia e a formação de um reino independente, estável, gerido pelas leis – consoante as dicas de D. Henrique – exclui a herança do poder pela via feminina. Embora D. Teresa defenda os seus direitos a Portugal pelo direito do pai – D. Afonso VI de Castela e Leão, a supremacia do elemento masculino – ou seja de D. Henrique e D. Afonso Henriques – é evidente [Barradas, Nabais, 1996: 64-65, 74]. O texto exalta o primeiro monarca português – um rei em que se encarnam os ideais do país a surgir. Assim, de acordo com a fonte, a ideia da monarquia vê-se unida à linhagem de D. Afonso Henriques que, num enfrentamento justo, quebra os laços de vassalagem e luta pelo território português com todas as forças que se lhe opõem, inclusivamente sua própria mãe. Graças à sua atuação Portugal pode tornar-se numa comunidade estruturada em termos legislativos e governada por um rei. Ora, o texto em questão pode ser inserido numa vasta família de narrativas mítico-dinásticas, já que mostra as origens da organização social e estatal

[17] *Vide* nota 13.

junto com a instituição da monarquia [*cf*. Banaszkiewicz, 1998: 10]. Por conseguinte, parece plausível afirmar que embora estejamos perante um relato que abarca o tempo histórico, a sua estrutura parece adequar-se a um relato lendário ou até mítico[18]. O poder exercido por mulheres torna-se neste contexto sinónimo do caos anterior à construção do reino, é o *mundo ao contrário,* como bem demonstrou Jacek Banaszkiewicz no caso doutros mitos de origem [*ibidem*: 32]. D. Afonso Henriques ocupa todo o território, aumenta-o, devolve a harmonia e vence o caos representado por D. Teresa – é uma espécie de "cosmografia" a nível do país. Dado o caráter iniciático das aventuras parece igualmente lícito afirmar que D. Teresa constitui um dos obstáculos que o herói encontra no seu percurso.

Acresce que, no caso da nossa fonte, o passado não se resume à descrição dos feitos, mas constitui uma fonte contínua de exemplos e antiexemplos. Os valores exemplares tidos como unificadores e transmissíveis para outras gerações são, entre outros, a valentia, a fidelidade, a glória. Estes são os principais motores da ação e os pilares em que se apoia a virtude de D. Afonso Henriques – digno seguidor do seu pai. Note-se que ao passo que do lado de D. Afonso Henriques podemos situar, além dos ditos valores, a graça divina e o direito do pai, do lado de D. Teresa situam-se vários pecados, já que ela quebra as regras de conduta social e moral. Além de casar-se com outro homem logo após a morte do seu marido, defende o direito à terra portuguesa contra o direito do seu filho. Também se mostra desleal frente a D. Afonso Henriques ao pedir que o seu terceiro esposo prenda o filho no campo de batalha e, posteriormente, ao querelar-se contra o seu filho perante o Imperador (i.e. D. Afonso VII de Leão e Castela). Igualmente apresenta traços masculinos – assiste à batalha. Embora a mulher que possua caráter masculino seja frequentemente vista como digna de louvor[19] parece-me que neste caso recrimina-se

[18] *Vide* a aproximação metodológica de Alberto Araújo e Armando Malheiro [1996: 321].

[19] Compare-se, por exemplo, com diferentes mulheres bíblicas (por exemplo Judite e Débora que representam o modelo de *mulier fortis*) ligadas à causa independentista. D. Teresa, no entanto, representa uma causa oposta.

a mulher que trespassa os limites do seu sexo a vários níveis – ao governar, ao lutar, ao não respeitar a primacia do filho – e os limites morais – ao trair. A imagem de D. Teresa pode ser vista como realização da imagem tópica da soberana má e, como tal, a condessa-rainha pode ser adicionada a uma larga lista de rainhas medievais supostamente maléficas. Entre elas, por exemplo, Rica da Polónia, Urraca de Leão e Castela, Leonor de Aquitânia, Leonor Teles[20]. A mãe do primeiro monarca, em termos ainda medievais, surge como uma mulher antiexemplar, ao passo que os atos de D. Afonso Henriques, seu pai e igualmente da mulher do Fundador e suas filhas[21] constituem um padrão de conduta exemplar, ou seja, são dignos de serem seguidos[22]. É por isso que o futuro rei de Portugal vê-se desculpado por ter metido a mãe em ferros. A maldição materna e seu cumprimento, ou seja o desastre de Badajoz, não surgem como um castigo. Pelo contrário servem para divagações de como a mãe do excelente rei tornou-se madrasta e porque se devem *excusar* as maldições desse tipo. Aproxima-se pois da *experiência traumática* descrita por Eduardo Lourenço num dos seus ensaios [2001: 24]. Todos os acontecimentos pouco convenientes veem-se explicados "pelo instincto de Deos inspirado" [Galvão, 1906: 85] e inscritos no plano divino que é o do surgimento do Reino de Portugal e o da luta contra os inimigos da fé[23]. A luta – de acordo com o Prólogo do Autor – é continuada por D. Manuel I [*ibidem*: 26-32].

Assim várias fontes, *as três faces* de D. Afonso Henriques[24] veem-se unidas numa só fonte, convivendo com diferentes faces de D. Te-

[20] Sobre as rainhas más e o dito *topos* veja-se, por exemplo, estudo de János M. Bak sobre algumas rainhas consortes húngaras [1997: 223-235].

[21] Embora ocupem pouco espaço na nossa fonte, são todas descritas como virtuosas, belas, de alta linhagem etc., ou seja cumprem com o papel de dama de sangue real.

[22] *Vide* o Prólogo.

[23] *Vide* Bernardo Vasconcelos e Sousa sobre outras crónicas medievais [1996: 30]. *Vide* também Calafate, 2006: 132.

[24] *Vide* Bernardo Vasconcelos e Sousa sobre *as três faces* acolhidas na historiografia portuguesa [1996: 23].

resa. Surpreendentemente e contrariamente aos textos posteriores, sobretudo os dos tempos da União Ibérica, não se desculpa nem mitifica a mãe do Fundador, mas ainda se recriam os esquemas medievais. Afinal, de acordo com Bernardo Vasconcelos e Sousa, Duarte Galvão perpetua a imagem medieval de D. Afonso Henriques e da sua mãe "muito para além dos tempos medievos" [Galvão, 1906: 24]. D. Teresa nas *origines regni* é secundária, de pouca relevância política e constitui mais um obstáculo no esquema heroico que, no caso de Duarte Galvão, foi posto ao serviço de D. Manuel, talvez sem juízo crítico, com pouca originalidade e quase nula consistência histórica, mas sim com um propósito ideológico e político.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, A., MALHEIRO, A. (1996), "Afonso Henriques, o Mito Fundador e a Recorrência Mítica. Para uma Mitanálise do Processo Histórico Português", *Segundo Congresso histórico de Guimarães. D. Afonso Henriques e a sua época. Actas do congresso*, vol. 3: *D. Afonso Henriques na história e na arte*, Câmara Municipal de Guimarães, Guimarães, pp. 318-405.

BAK, J. M. (1997), "Queens as Scapegoats in Medieval Hungary", em: Duggan, A. J. (ed.), *Queens and Queenship in Medieval Europe: Proceedings of a Conference Held at King's College London, April 1995*, Boydell Press, Bury St Edmunds, pp. 223-235.

BANASZKIEWICZ, J. (1998), *Polskie dzieje bajeczne Mistrza Wincentego Kadłubka*, Leopoldinum, Wrocław.

BARRADAS, A. P., NABAIS, F. (1996), "O Gesta de D. Afonso Henriques. Épica e Ética", em: *Segundo Congresso histórico de Guimarães. D. Afonso Henriques e a sua época. Actas do congresso*, vol. 3: *D. Afonso Henriques na história e na arte*, Câmara Municipal de Guimarães, Guimarães, pp. 57-81.

CALAFATE, P. (2006), *Portugal como Problema. Séculos V-XVI. A Afirmação de um Destino Colectivo*, Fundação Luso-Americana e Público–Comunicação Social, SA Lisboa, 2006.

CAMPBELL, J. (2008), *The hero with a thousand faces*, New World Library, Novato.

COSTA PIMPÃO, Á. J., da (1947), *História da Literatura* Portuguesa, vol. 1: *Séculos XII a XV*, Coimbra Editora, Coimbra.

D'ABREU TORRES, R. (1992), "Galvão, Duarte", em: Serrão, J. (ed..), *Dicionário de História de Portugal*, Livraria Figueirinhas, Porto.

DEPTUŁA, C. (1973), "Średniowieczne mity genezy Polski", *Znak*, 233-234, Kraków, pp. 1365-1403.

GALVÃO, D. (1906), *Chronica de El-Rei D. Affonso Henriques*, Pereira, G. (ed.), Bibliotheca de Classicos Portuguezes–Escriptorio Rua dos Retrozeiros, Lisboa.

GÓIS, D., de (1790), *Chronica do Serenissimo Principe D. João*, Real Officina da Universidade, Coimbra.

LOURENÇO, E. (2001), "Psicanálise Mítica do Destino Português", em: idem, *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, Gradiva, Lisboa, pp. 23-66.

MATTOSO, J. (2009), "As Três Faces de Afonso Henriques", em: *Naquele Tempo. Ensaios de História Medieval*, Círculo de Leitores, Lisboa, pp. 455-471.

PIEKARCZYK, S. (1962), "Królowie – Herosi – Bogowie. Prolegomena do badań nad kształtowaniem się ideologii władcy we wczesnym średniowieczu w świetle źródeł skandynawskich", *Kwartalnik Historyczny*, LXIX, Warszawa, pp. 567-589.

POMIAN, K. (2010), *Przeszłość jako przedmiot wiedzy*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

ROSA, M. de L. (1996), "O corpo do chefe guerreiro, as chagas de Cristo e a quebra dos escudos: caminhos da mitificação de Afonso Henriques na Baixa Idade Média", em: *Segundo Congresso histórico de Guimarães. D. Afonso Henriques e a sua época. Actas do* congresso, vol. 3: *D. Afonso Henriques na história e na arte*, Câmara Municipal de Guimarães, Guimarães, pp. 85-123.

SOUSA VITERBO, F. M., de (1905), *Duarte Galvao e a sua família. Elementos para um estudo biographico. Memoria apresentada a Academia Real das Sciencias de Lisboa*, Typographia da Academia, Lisboa.

VASCONCELOS E SOUSA, B. (1996), "D. Afonso Henriques nas Primeiras Crónicas Portuguesas", Câmara Municipal de Guimarães–Universidade do Minho (ed.), *Segundo Congresso histórico de Guimarães. D. Afonso Henriques e a sua época. Actas do congresso*, vol. 3: *D. Afonso Henriques na história e na arte*, Câmara Municipal de Guimarães, Guimarães, pp. 22-31.

VERÍSSIMO SERRÃO, J. (1972), *A Historiografia Portuguesa. Doutrina e* Crítica, vol. 1: *Séculos XIII-XVI*, Editorial Verbo, Lisboa.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.07

Filipa Freitas
Universidade de Lisboa
filipasf2@gmail.com

Encarnação e Ressurreição de Cristo: duplicação de um modelo textual

Resumo:
Há na Biblioteca Pública de Évora um manuscrito, datável do século XVII, com dois textos dramáticos de tema religioso, inscritos na atividade pedagógica dos jesuítas. Apresentam semelhanças formais abundantes (com grande percentagem de texto comum), destacando-se as diferenças pragmáticas resultantes das festividades para que foram compostos ou adaptados. O cotejo terá em conta as características extratextuais de cada um e a progressiva distância que entre eles se instala, da simples variante textual à (re)escrita. A análise esclarecerá algumas circunstâncias da sua composição e representação, no contexto do ensino jesuítico.
Palavras-chave: teatro, jesuíta, século XVII, português, cristianismo.

Abstract:
***Incarnation and Resurrection of Christ*: duplicating a textual model**
There is a manuscript of the 17th century, at Biblioteca Pública de Évora, which has two religious texts related to the pedagogical activity of the Jesuits. These texts present a large number of identical fragments, despite the existence of pragmatic differences originated by the festivities for which they were composed.

The comparison between them will establish the extra-textual characteristics of each and the progressive distance among them, from the simple textual variant to the rewriting process. This article will clarify the circumstances of the composition and performance of the texts, in the context of jesuitic teaching.
Keywords: theatre, jesuitic, 17th century, Portuguese, Christianity.

O teatro dos jesuítas em Portugal é uma área de estudo em expansão. Se Frèches se destacou na década de 60 do século XX com o seu estudo sobre o teatro neolatino, só mais recentemente se multiplicam outras análises do universo teatral jesuítico, não só de peças em latim mas também em português. É inegável, pelo que sabemos, que o teatro representou, especialmente nos colégios da Companhia, um papel fundamental na pedagogia jesuítica. É certo que o manual de ensino dos jesuítas, conhecido por *Ratio Studiorum*, apenas apresenta uma alínea, nas regras do Reitor, sobre a composição dramática e subsequente representação, indicando: "Tragoediarum, & Comoediarum, quas non nisi latinas, ac rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit, ac pium, neq; quicquam actibus interponatur, quod non latinum sit, & decorum; nec persona ulla muliebris, vel habitus introducatur"[1]. Para além deste, outros testemunhos, designadamente manuscritos encontrados e publicados com peças dos séculos XVI ou XVII, correspondência entre os padres dos colégios com descrição das festas e respetivos exercícios cénicos, e os consequentes estudos que daqui derivaram, validam a importância do teatro jesuítico. Segundo Leonel França, na introdução da sua edição do *Ratio*, "o teatro escolar revestia as formas mais variadas, desde os simples diálogos até às tragédias de grande estilo, passando pela comédia e entremezes, pelo drama litúrgico, pelos autos e representações de mistérios" [França, 1952: 73].

[1] "Tragédias e comédias: o assunto das tragédias e comédias, que convém sejam raras e só em língua latina, deve ser sagrado e piedoso; nada deve haver nos entreatos que não seja em latim e conveniente; personagens e hábitos femininos são proibidos".

A história dos Jesuítas em Portugal e a sua importância como modeladores educativos é evidente na conhecida profusão de colégios de ensino médio coordenados pela Companhia, mas a sua ação extravasa este âmbito, como se depreende da expansão missionária dos seus padres. A este propósito, basta relembrar a vasta composição do padre José de Anchieta, missionário no Brasil, que foi um poderoso instrumento de educação. Segundo Anna Kalewska, "Do ponto de vista dramatúrgico, os autos de Anchieta, para lá da originalidade e força criacional, têm o valor extraordinário da sua profunda penetração no meio social e cultural dos índios e colonos" [Kalewska, 2007: 178-179].

Mas não era apenas no Brasil e em Portugal que os padres utilizavam a técnica da representação como instrumento pedagógico. O mesmo sucedia, por exemplo, no Japão, no século XVI, como Aníbal Pinto Castro afirma, com base na correspondência dos padres da Companhia: "O teatro não foi desaproveitado. A liturgia própria dos dois grandes núcleos do temporal, o Natal e a Páscoa, enriquecia-se, como nos mosteiros e catedrais da Europa medieval, de curtas mas expressivas manifestações dramáticas" [Pinto de Castro, 1991: 181].

Alguns estudiosos contemporâneos dedicam-se à análise dos elementos que compunham as práticas dramáticas dos jesuítas e fornecem informações essenciais para a sua compreensão, nomeadamente Margarida Miranda, que se destaca na descrição da teatralidade inerente aos exercícios escolares dos colégios, indicando:

> (…) a representação teatral ocorria durante uma festa pública que abria as portas do colégio e que pretendia promover a aceitação dos religiosos na cidade (…). Sendo a língua principal a latina, a representação escolar era muito mais do que a realização cénica da palavra. Era acima de tudo espectáculo, um espectáculo dirigido quer aos sentidos do corpo (de forma a criar as mais vivas sensações), quer aos do espírito, isto é, à exaltação das emoções e moção das paixões [Miranda, 2006: 393].

Estas análises permitem reconstruir o contexto do espetáculo no seio do ensino jesuítico, para o que espero venha a contribuir, também, a recente descoberta, em Portugal, na Biblioteca Pública de

Évora, de um volume que contém um manuscrito com dois textos dramáticos em português[2]. O primeiro não tem título, mas antecedem ao texto algumas informações importantes para contextualizar a sua composição: a indicação da cidade de "Faro", seguida por "Colégio" e por uma data – 1672. Encontra-se, ainda, a insígnia da Companhia, – Jesus, Maria, José – e, por fim, a inscrição "À Senhora da Encarnação", que pode ser apenas uma epígrafe dedicatória ou remeter para uma festa religiosa, festejada em setembro. O segundo não contém nenhuma informação prévia ao texto, mas apresenta um título: *A Ressurreição de Cristo*. Sabemos que o Colégio de Faro é fundado em 1599, pelo bispo do Algarve, Fernando Martins Mascarenhas, mas só a partir de 1606 se institui como colégio jesuíta, funcionando até à expulsão da Companhia de Jesus em 1759.

Não encontrámos, até agora, informações externas que possam confirmar se estes textos foram representados. Todavia, uma primeira leitura imediatamente revela a semelhança entre eles, com uma elevadíssima percentagem de texto comum, num paralelismo textual que incita à sua comparação, de modo a perceber a extensão do fenómeno de acomodação textual, e, através do cotejo, o cuidado na elaboração escrita e nos possíveis efeitos cénicos.

Assim, importa já indicar que o primeiro texto incide sobre a Encarnação de Cristo e o segundo sobre a sua Ressurreição, apresentando as mesmas personagens, com idêntica ordem de entrada: Anjo, Querubim, Serafim, Potestade, Trono, Fortaleza, Morte, Diabo, Alma. Excetua-se o Rei Herodes na *Encarnação,* substituído, na *Ressurreição*, por um soldado; e a personagem Glória, acompanhada por espíritos celestes, presentes apenas na *Ressurreição*, que intensificam o aparato textual. A substituição de Herodes pelo soldado é compreensível, se tivermos em conta, para além do seu carácter histórico, o facto de ser aquele que ordena a morte dos recém-nascidos na perseguição do messias anunciado, ao passo que o soldado guarda o túmulo de Cristo.

[2] Esta descoberta insere-se no projecto *Teatro Português do século XVII*, financiado pela FCT (PTDC/CLE-LLI/122193/2010).

Na *Encarnação*, há três momentos principais que constituem o enredo: o anúncio, que o Anjo faz, do futuro nascimento de Jesus e da sua missão de redentor do pecado humano; a prisão da Morte e do Diabo pelo Anjo, incapacitando-os de auxiliarem Herodes no seu intento homicida; e a salvação da Alma que, imbuída da fé em Cristo e da moralidade purificadora que oferece aos homens, derrota a Morte com uma lança.

Na *Ressurreição,* o enredo assinala a Ascensão de Cristo ressuscitado. Os três episódios anteriores estão presentes e são muito semelhantes aos da *Encarnação*. Todavia, o discurso difere de acordo com o novo contexto em causa.

Atentemos agora nos textos e, primeiramente, nas didascálias, cujas diferenças podem assinalar com maior veemência a pretensão de espetáculo, através da descrição de efeitos cénicos:

Encarnação	***Ressurreição***
Sai o Anjo Custódio da terra.	Sai o Anjo Custódio da terra.
	Vai-se. Corre-se ũa cortina e aparece a Glória com os spíritos celestes no trono.
Sai um Querubim que guarda o Paraíso com ũa espada de fogo.	Sai um Querubim e diz:
Vai-se.	Vai-se.
	Senta-se com os mais no Trono.
Sai o Anjo da terra com ũas cadeas na mão e lançando-as no teatro o diz.	Sai o Anjo da terra com as cadeas na mão e lança-as no teatro e diz.
	([*Morte*] cairá no teatro)
Vai para lhe dar com a fouce. Anjo da terra tomando-lhe das mãos a fouce:	Anjo da terra toma-lhe a fouce.
Vai-se.	Vai-se.

Encarnação	***Ressurreição***
Sai o Anjo e vai bater às portas do Inferno.	Anjo bate à porta do Inferno.
Aqui bate.	Aqui bate.
Diabo diz do Inferno:	
	Anjo toma a cadea.
Vai-se.	Vai-se.
Sai o Anjo custódio da Alma.	Sai o Anjo custódio da Alma.
	(lançam-se [*boninas*])
	(dá-lhe a lança)
(Dá-lhe)	(dá-lhe com a lança [*na Morte*])
	Soldado sai e diz:
Foge.	Foge o soldado.
Dá-lhe.	Dá-lhe com a lança. Anjo dá-lhe uma palma.

Quanto à quantidade, é a segunda versão que contém mais didascálias, numa proporção de 20 para 14. Esta superioridade numérica pode indiciar uma maior preparação cénica, apesar de encontrarmos, em ambos os testemunhos, exemplos pertinentes. Contudo, não se pode negar que a *Ressurreição* apresenta claramente algumas didascálias orientadas para representação, como sucede com a referência à cortina e subsequente aparecimento de novas personagens, ou com a intenção de se lançarem flores; pelo contrário, a terceira didascália, que explicita a espada de fogo na *Encarnação*, não é mencionada na *Ressurreição*, pois trata-se de uma caracterização imediatamente atribuída à personagem e de conhecimento geral. A quinta didascália da *Encarnação* também clarifica as circunstâncias da ação da

personagem, menos evidente na *Ressurreição*, acrescentando o movimento de ataque com a foice. Em sentido oposto temos, na última, a didascália sobre a queda da Morte, que dramatiza a ação, e aquela que finaliza o texto com o oferecimento de uma palma, prémio da glória. Ambas estão ausentes da *Encarnação*. Daqui podemos deduzir, então, que, ao nível das didascálias, a *Ressurreição* é o testemunho que contém mais indícios sobre o aparato cénico de uma possível representação.

Deste modo, a encenação parece ser o intento do autor. Para esta hipótese, contribuem, por um lado, as didascálias e, por outro, a complexidade da composição dramática. Segundo Miranda,

> (…) as representações podiam ser de dois géneros: representações de breves ações, em classe, ou de dramas mais longos, rodeados de grande aparato e solenidade, a assinalar os dias festivos. As primeiras consistiam na dramatização das próprias composições dos alunos (…), sem mais encenação do que a divisão de papéis (…). Cada ano os estudantes apresentavam pelo menos uma tragédia ou uma comédia, composta pelo professor de Retórica para os melhores alunos representarem [Miranda, 1996: 249].

Assim, podemos supor que os dois textos estivessem previstos para representação em épocas festivas: no primeiro, a festa de Nossa Senhora da Encarnação e, no segundo, a Páscoa.

Para compreendermos a estrutura textual em causa, cumpre agora comparar os textos. Apontamos, primeiramente, o facto de a *Encarnação* ser maioritariamente em verso, ao passo que a *Ressurreição* é predominantemente em prosa. Em segundo lugar, o facto de encontrarmos uma nítida transposição textual entre os testemunhos, revelada pela semelhança ou mesmo coincidência do texto; em terceiro, a clara e necessária acomodação do conteúdo; e, por fim, fragmentos exclusivos sem correspondente na versão paralela.

Para além da evidente composição formal, em verso ou prosa, em relação à transposição textual, basta observarmos a fala inicial do Anjo:

Encarnação	***Ressurreição***
[Anjo:] Alto descuido ocupa no firmamento, no desejo de um bem apetecido, que quanto maior é o sofrimento de um largo esperar, tanto é divido dobrar-se em maior contentamento o bem de um grande gosto possuído. E a terra, a quem seu bem renasce agora, cala como se o gosto seu não fora, mas vem sempre tardia e vagarosa das venturas a nova a quem a espera e pode ser que nova tão ditosa, de querer renovar-se a primavera, não descesse ainda da luminosa e sobre os ares remontada esfera. Eu a dar esta nova à terra passo que encobrir bens só cabe em peito escasso.	[Anjo:] Alto descuido ocupa no firmamento, na posse de um desejo conseguido, que quanto maior foi o sofrimento de um largo esperar, tanto é devido dobrar-se em gentil contentamento o logro de um gosto possuído. E o céu, a quem seu bem renasce agora, cala como se o gosto seu não fora, mas vem sempre tardia e vagarosa das venturas a nova a quem a espera e pode ser que nova tão ditosa, de se haver renovado a primavera, ainda não chegasse à luminosa e sobre os ares remontada esfera. Eu de tal nova a dar-lhes conta passo que encobrir bens só cabe em peito escasso.

As diferenças entre os testemunhos, assinaladas, mostram o processo de reescrita em causa, através do aproveitamento textual de uma das versões (não podemos discernir qual teria sido a primeira) para a outra e da modificação parcial do texto, de modo a manter a narração coerente com a finalidade pretendida. Neste sentido, é claro, por exemplo, o motivo da referência à terra, na primeira versão, uma vez que se trata do anúncio do nascimento de Jesus e, na segunda, ao céu, onde será a sua morada após a Ascensão. Outras mudanças textuais parecem mais comuns e testemunham, essencialmente, o gosto literário e retórico do seu autor, que aparenta, nesta sensibilidade textual, procurar o aperfeiçoamento linguístico. Aliás, não nos esqueçamos do que Miranda indicava a propósito das grandes composições dramáticas e do seu fito educativo, pois o domínio da língua e dos recursos estilísticos constituía o seu objetivo, através do qual os alunos assimilavam modelos para as suas futuras elaborações.

Um segundo exemplo desta prática de afinação textual encontra-se numa das falas do Querubim. Os testemunhos contêm o mesmo texto, destacando-se as modificações relativas, na *Encarnação*, à vida futura de Cristo e à sua crucificação e, na *Ressurreição*, a mesma mensagem, em tempo passado. Nota-se, também, para além de uma reescrita de palavras ou expressões que sugerem o gosto autoral, a necessidade de frisar a mensagem, como sucede, designadamente, na frase "quebrar-lhe o homem seus preceitos, depois de lhe dar alentos novos", com correspondente em "dar-lhe a terra tantos tormentos". Neste caso, não se trata de uma questão estilística, mas no desejo de acentuar ideias, uma centrada na desobediência e decadência humana mesmo perante o verbo divino e a outra na ingratidão do Homem, que escolheu a morte de Cristo.

Estes dois exemplos são suficientes para mostrar que, de facto, encontramos, ao longo das peças, uma base textual comum. Contudo, a leitura dos mesmos também evidencia parcelas de texto que são claramente autónomas e pertencentes apenas a um dos testemunhos. Com este processo, é possível, ao autor, construir, a partir do mesmo substrato, duas histórias diferentes. Atentaremos agora nas diferenças textuais, assinalando a sua pertinência para o desenvolvimento ou complexificação do episódio em causa.

A comparação das versões revela que é na *Encarnação* que se encontra mais texto exclusivo. O primeiro exemplo ocorre na fala inicial do Querubim, que contém uma parte equivalente entre os dois textos, intercalada ou seguida de fragmentos originais:

Encarnação	***Ressurreição***
Querubim: Sumamente agradecidos vos ficaram os mundanos pela embaxada tão alegre e para eles tão gostosa quanto foi mais desejada, porque ainda que seguros de sua certeza,	Querubim: Sumamente agradecidos vos ficamos e todo o céu pela embaxada tão alegre e para nós tão gostosa quanto foi mais desejada, porque ainda que seguros de sua certeza,

Encarnação	*Ressurreição*
pois não podia faltar a palavra divina com que lhe prometeu o vestir-se da natureza humana para remédio da culpa, contudo foi matéria para grandes suspiros a dilação de tantos anos que não foram espaço breve, mas na duração quasi ũa eternidade. Porém eu, em nome dos moradores do céu, venho com embargos ao decreto, pois não merece este favor o mundo por se mostrar o homem tão ingrato que, metendo-lhe nas mãos um paraíso, só por fazer a ũa molher o gosto, veio aquebrantar o preceito e assim não merece a terra sua assistência por faltar com o respeito à sua pessoa. Antes pudera com pena merecida por essa culpa sua a mesma vida, que para castigar esse delito se lhe deixou a morte por escrito: morte morríeis. E tenho o paraíso a meu cuidado que ele veio a perder per seu pecado, onde não entrará de nenhum modo porque o defenderei a ferro e fogo.	contudo foi matéria para grandes ânsias a dilação de tais dias que não foram para nós espaço breve, mas na duração ũa eternidade. É tempo, spíritos soberanos, de que à competência preparemos o lugar a nosso rei, que vitorioso se recolhe a seu reino, rico dos despojos que ganhou no discurso de trinta e três anos na conquista dos corações, fazendo guerra ao mundo e ao inferno.

A *Encarnação* apresenta uma narração mais longa: a) a promessa divina na salvação do Homem, através da encarnação e crucificação de Cristo, que permitirá a expiação da culpa; e b) a oposição do Querubim a este perdão, pois a ingratidão humana que originou a expulsão do Paraíso não pode ser redimida. A fala da personagem termina em verso, e remete para o castigo divino – a morte –, acentuando, no final, a sua revolta. Mas se este discurso elaborado acentua a dramaticidade do episódio, a *Ressurreição* tem maior leveza,

inovando apenas na alegria do Querubim quando alude à futura ascensão de Cristo, que terá lugar após a sua presença no mundo durante 33 anos.

Um segundo caso de texto novo surge na *Ressurreição*, que visa sobretudo a exortação do Querubim aos moradores do céu para que se apressem a preparar a receção de Jesus, feita por toda a hierarquia dos Anjos; na *Encarnação*, a novidade encontra-se na fala posterior do Anjo, que insiste na benevolência que se deve ao Homem e na legitimidade da sua salvação, tendo em conta a sua origem divina.

Ainda na *Ressurreição*, apontamos a alusão a diversos episódios bíblicos: a obra dos apóstolos na terra como mensageiros de Cristo, responsáveis pela conversão cristã; a incredulidade de Tomé, narrada nas epístolas de São João; e o aparecimento de Jesus a Maria Madalena e à Virgem Maria, ausentes na *Encarnação*. Nesta, encontramos, ao longo de várias falas, citações latinas também enraizadas em algumas descrições do Antigo e do Novo Testamento, especialmente de Mateus, Lucas e Malaquias. As mensagens assinaladas versam sobre a justiça e omnipotência divina, e a conceção e nascimento de Jesus. Este uso da língua latina, num texto português, parece sugerir maior preocupação com a construção literária, assim como com o objetivo pedagógico inerente, se atentarmos que o latim deteve sempre um papel primordial no ensino da Companhia.

É importante indicar, ainda, na primeira peça, o facto de a última citação latina, de Ezequiel, poder ser interpretada como uma didascália, e não como parte da fala anterior do Querubim: "Et apparui in Cherubim similitudo manus hominis"[3]. A ser considerada, esta hipótese daria novamente conta da complexidade dos espetáculos ao nível dos efeitos cénicos.

Texto novo está presente, ainda, na personagem Morte, acorrentada pelo Anjo, em companhia do Diabo. A derrota da Morte está mais acentuada na *Encarnação*, assumindo-se engenhosamente como

[3] "E apareceu nos querubins uma semelhança de mão de homem, debaixo das suas asas".

serva de Deus[4], ao passo que na *Ressurreição*, pelo contrário, a simplificação discursiva conduz à perda da emotividade[5]. Rendida a Morte ao poder divino, na *Encarnação* ainda se frisa a subjugação do Diabo, que também admite estar vencido e suplica por piedade.

Por fim, é de apontar a fala final da Alma: é mais uma vez na *Encarnação* que o texto é mais complexo, acabando com uma longa e singular exortação ao Homem para que confie em Deus e à Virgem Maria, elogiada como o veículo através do qual nasceu Cristo. É necessário relembrar a epígrafe inicial deste texto – "À Nossa Senhora da Encarnação" –, que justifica esta exortação final. Na *Ressurreição* a oração, mais pequena, é dirigida exclusivamente a Deus e à sua completa vitória.

Em resumo, esta curta análise dos dois textos permite constatar que há, por um lado, uma aproximação entre eles, que partilham uma parte significativa de texto e, por conseguinte, provêm do mesmo modelo; por outro, que o autor pretendeu estabelecer duas versões e adequar o conteúdo de cada uma ao seu contexto, exacerbando as mensagens mais pertinentes, através de fragmentos textuais únicos, de referências latinas e de contínuas remissões bíblicas. De salientar, também, é o cuidado com a elaboração textual, visível nas escolhas linguísticas e nos recursos estilísticos usados em cada um. Por fim, embora não possamos confirmar se algum dos textos foi representado, a sua comparação, especialmente das didascálias, revela que o autor teria em mente a sua encenação.

Os elementos recolhidos não permitem determinar a cronologia da composição das versões, mas permitem, contudo, chamar a atenção para o facto de a *Encarnação* abranger maior número de características relevantes: a versificação, as citações, o texto exclusivo, para além dos elementos externos que também são importantes e que antecedem o texto, previamente mencionados. Deste modo, se é certo

[4] "E assim não dirás que de atrevida,/como costumo ser com a mais gente,/ hei de tirar a um Deos a mesma vida,/que ele a todos nos dá como clemente,/ senão que sendo eu obediente,/só a ele obedeço finalmente,/para que saiba toda a gente humana/que sou piedosa e não tirana".

[5] "E assim não foi lanço de atrevida o que foi obséquio de sojeita".

que não temos certeza sobre a existência dos espetáculos, podemos, pelo menos, afirmar que estes textos são testemunhos da importância das práticas dramatúrgicas nos colégios da Companhia de Jesus, da cuidada elaboração que um exercício textual comportava e da eventual preparação cénica, que serviam, então, como instrumentos para realizar a inscrição latina que ornava a fachada do Colégio de Faro: "instruir, divertindo".

Referências bibliográficas

Biblioteca Pública de Évora, códice CXIII 1-13, ff. 258-287v.

FRANÇA, L. (1952), *O método pedagógico dos Jesuítas. O Ratio Studiorum*, Livraria Editora Agir, Rio de Janeiro.

KALEWSKA, A. (2007), "Os Autos Indianistas de José de Anchieta e a Iniciação do Teatro Luso-Brasileiro", *Itinerarios – revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 6, Varsovia, pp. 178-179.

MIRANDA, M. (1996), "Uma 'paideia' humanística: a importância dos estudos literários na pedagogia jesuítica do século XVI", *Humanitas*, 48, Coimbra, pp. 223-256.

MIRANDA, M. (2006), "Teatralidade e Linguagem Cénica no Teatro Jesuítico em Portugal (XVI)", *Humanitas*, 58, Coimbra, pp. 391-410.

PINTO DE CASTRO, A. (1991), "As cartas dos Jesuítas do Japão, documento de um encontro de culturas", *Humanitas*, 43-44, Coimbra, pp. 173-183.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.08

David G. Frier
University of Leeds
d.g.frier@leeds.ac.uk

A Política do casamento: adultério, família e paternidade em Camilo Castelo Branco[1]

Resumo:
Este texto examina vários textos da autoria de Camilo de começos da década de 1870 a seguir ao processo e à condenação do amigo do autor Vieira de Castro pelo crime de uxoricídio, e também como resposta à obra controversa de Alexandre Dumas Filho de 1872, *L'homme-femme*, que tinha como fim desculpar tais ações. Existe uma incoerência entre a posição moderna e emancipatória do folheto *A Espada de Alexandre* e o tom patriarcal das obras ficcionais escritas na mesma época. Este estudo atribui estas contradições a uma preocupação persistente em Camilo com a autoridade tradicionalmente concedida ao homem em questões da sexualidade e das normas matrimoniais, apesar de uma examinação mais rigorosa dos textos oferecer evidência abundante para considerar estas mesmas atitudes ultrapassadas já no tempo da escrita.
Palavras-chave: Camilo Castelo Branco, adultério, Michel Foucault, direitos da mulher, controle da sexualidade.

[1] Agradeço a ajuda prestada pela colega Vanessa Pereira, da Universidade de Bristol, na finalização deste texto.

Abstract:
Marital Politics: Adultery, Family Structures and Paternity in Camilo Castelo Branco
This article discusses a number of texts written by Camilo in the early 1870s in response to the prosecution and conviction of his friend Vieira de Castro for the murder of his adulterous wife, and in the wake of the controversial book by Alexandre Dumas Fils, *L'homme-femme*, of 1872, which sought to justify such actions. These texts demonstrate inconsistencies between a very modern, emancipatory stance adopted in the leaflet *A Espada de Alexandre* and the more patriarchal tone of Camilo's fictional works written during the same period. This paper seeks to attribute these contradictions to an unresolved preoccupation on Camilo's part with the authority traditionally assigned to the male in matters of sexuality and marital convention, even though a closer examination of the texts provides ample evidence for regarding these very same attitudes as outdated.
Keywords: Camilo Castelo Branco, adultery, Michel Foucault, rights of women, control of sexuality.

Este estudo propõe aplicar a algumas obras camilianas, que trataram da questão do uxoricídio entre 1870 e 1872, os termos designados por Michel Foucault (na sua *Histoire de la sexualité* de 1976) como o "dispositivo de aliança" e o "dispositivo da sexualidade" dentro do casamento. O "dispositivo de aliança" referia-se ao conceito feudal do matrimónio como instrumento de assegurar a continuação dos direitos materiais das classes privilegiadas, enquanto a moralidade burguesa do século XIX acrescentava-lhe também o "dispositivo da sexualidade", que progressivamente insistia em "defender a honra" ou, por outras palavras, em controlar a sexualidade da mulher casada [Foucault, 1999: 100-101].

Este padrão teórico torna-se relevante para tentar avaliar os pontos de vista – aparentemente contraditórios – de Camilo acerca da questão do adultério feminino e das possíveis reações por parte dos maridos enganados. Tanto no folheto *A Espada de Alexandre* (uma resposta ao documento notório de Alexandre Dumas Filho *L'homme-femme*, de 1872, no qual o escritor francês justificava o marido que matasse a esposa adúltera), como em três obras ficcionais escritas por Camilo

para oferecer apoio ao amigo José Custódio de Vieira de Castro (que foi condenado pelo crime de uxoricídio em 1870) este tema é pertinente. Sugiro que nas suas obras ficcionais – apesar da sua consciência do sofrimento das figuras femininas e da empatia mostrada para com algumas delas no plano teórico – Camilo não se terá distanciado dos lugares comuns do seu tempo, ao contrário do radicalismo conseguido n'*A Espada de Alexandre*. No final deste artigo proponho uma explicação possível para estas contradições.

Na resposta de Camilo ao texto de Dumas, publicada pela primeira vez em 1872 sem indicação de autor, podemos identificar quatro aspetos principais: a rejeição total da justificação do tipo de crime praticado por Vieira de Castro; uma análise radical do casamento como instituição artificial, praticado em muitos casos por razões materialistas e sempre para garantir a continuação da linhagem paterna; a recomendação de relações mais humanas e sinceras entre marido e mulher como maneira de evitar desenlaces infelizes; e, finalmente, uma indicação da futilidade da obsessão dominante com o adultério e com a necessidade de procurar vingança nos casos de honra traída. Camilo apoia-se parcialmente neste texto em argumentos de outros escritores que criticaram a posição de Dumas, especialmente na obra da feminista francesa Maria Deraismes, que vê o casamento simplesmente como uma instituição conveniente para permitir a perpetuação da espécie [Castelo Branco, 1993: 122].

O interesse mostrado por Camilo pelo texto de Dumas não surpreende, considerando que fora processado por Pinheiro Alves (em 1859-60) pelas relações extramatrimoniais com Ana Plácido, e também depois da publicidade dada ao caso de Vieira de Castro, em que Camilo intervira publicamente a favor do amigo. O que sim surpreende é o contraste entre o apoio público oferecido ao uxoricida e a rejeição total das suas ações n'*A Espada de Alexandre*[2]. Para além deste

[2] Vieira de Castro foi condenado no dia 30 de novembro de 1870 a dez anos de degredo na África, onde morreria em outubro de 1872. Sendo assim, Camilo teve tempo para voltar a considerar este assunto antes de publicar *A Espada de Alexandre*.

fato, um estudo inicial das três obras escritas (aparentemente) para criar uma imagem favorável do amigo leva a pensar que nenhuma das três cumpre plenamente esta intenção; espero, porém, poder resolver esta falta de coerência através duma análise mais extensa de dois destes textos, o drama *O Condenado* e o romance *Livro de Consolação*.

Dos três textos ficcionais, somente o conto *Voltareis, Ó Cristo?* (publicado pela primeira vez como folhetim em 1871) realmente oferece uma justificação (por fraca que pareça) das ações de Vieira de Castro. Neste caso, um sacerdote católico a viajar por Trás-os-Montes pede alojamento numa casa do campo, longe da sociedade, onde se depara com um ato bárbaro: o anfitrião é de fato um marido enganado, que encerrou a esposa adúltera durante quatro anos num pequeno quarto com o esqueleto do antigo amante (morto por ele). O anfitrião provoca o padre, convidando-o a justificar as doutrinas cristãs de perdão [Castelo Branco, 1990: 1091], levando o cura a concluir (com algum pesar, suponhamos) que talvez tivesse sido melhor para a mulher ser assassinada do que sofrer esta agonia [*ibidem*: 1092]. Deste texto poderemos inferir que Vieira de Castro não era um monstro perverso como a personagem ficcional criada pela imaginação de Camilo, ainda que este gosto pelo excesso e pelo horror numa região rural pouco tenha a ver com os meios citadinos em que viviam Vieira de Castro e a malograda esposa.

O segundo texto escrito a favor de Vieira de Castro é o drama *O Condenado*, publicado em 1870 e representado em Lisboa, no Porto e em Coimbra no mesmo ano, isto é, precedendo ainda o julgamento do amigo)[3]. Esta obra retém hoje em dia o interesse, não apenas pelo seu conteúdo mas também pela forma, já que se trata de certo modo dum palimpsesto do *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett[4]. Das três obras escritas a favor de Vieira de Castro, é esta a que segue mais de

[3] Para pormenores sobre a receção (geralmente hostil) da obra por parte do público e da maior parte dos jornais, veja Rebello [Rebello, 2001: 15-16].

[4] Registe-se uma ironia adicional, o pormenor que o amante da esposa de Vieira de Castro era sobrinho do famoso dramaturgo: trata-se de José Maria de Almeida Garrett, "conhecido marialva de tenebrosa crónica", conforme escreve Alexandre Cabral [Cabral, 1989: 165].

perto as circunstâncias do caso em questão, já que nesta obra o marido enganado, Jácome da Silveira (também conhecido como Jorge de Mendanha) mata a esposa Marta de Vilas Boas, e é condenado a vinte anos de exílio em África, regressando em 1857 a Portugal, onde vem a conhecer o antigo amante da esposa, Heitor de Vasconcelos, assim como o filho deste, Rodrigo, a esposa de Rodrigo, Eugénia, e o filho deste casal, Álvaro. Ao final do drama descobre-se que Eugénia é filha de Marta e de Jácome (e não de Heitor, evitando-se assim a ameaça do incesto inconsciente), e a obra acaba com palavras de aparente reconciliação e perdão entre todos. Prevendo a sentença que o tribunal podia atribuir ao réu, Camilo imagina assim na figura de Jácome um Vieira de Castro que volta para a pátria depois de vinte anos de exílio no estrangeiro, onde finalmente consegue uma reconciliação limitada com os acontecimentos que definiram a sua vida. Esta é, como veremos, no entanto, apenas uma reconciliação parcial.

Finalmente, examinaremos o romance *Livro de Consolação* de 1872, em que o protagonista principal, Venceslau da Taveira, mata não a esposa adúltera, mas sim o amante antipático, Eduardo Pimenta, a quem Venceslau no passado tinha prestado repetidos favores. A justificação do crime aqui, se de fato existe, reside na ingratidão do amigo, e não no comportamento da mulher. Como veremos, o próprio Venceslau teria contribuído para o adultério da esposa, conforme as ideias que Camilo expõe n'*A Espada de Alexandre*.

Existe um aspeto em comum a estas três obras que as leva além de uma possível justificação para as ações de Vieira de Castro: a estruturação temporal do enredo. Em todos os casos, a história contada (o crime) remonta a uma época bastante anterior ao momento em que o leitor/espetador conhece as personagens principais. O enredo de *O Condenado* depende do regresso a Portugal do assassino da mulher em 1857, treze anos antes do ano da obra ser escrita, e duas décadas depois da sua morte. Tanto *Voltareis, Ó Cristo?* (em que o sacerdote conta a sua história a Camilo quinze anos depois da experiência vivida) como o *Livro de Consolação* possuem um traço bem caraterístico da ficção camiliana, a narrativa-moldura. No caso deste último texto, a história do casamento de Venceslau Taveira acaba em 1828, quase

quarenta anos antes do momento em que o narrador da moldura o vem a conhecer como homem velho, em agosto de 1867.

Mas este Venceslau não é, de forma alguma, comparável à figura que aparece na grande parte do texto: se o jovem Venceslau se preocupa essencialmente com a sua carreira política, mostrando um quase total desinteresse pela mulher e os filhos, no momento presente do encontro com o Camilo da narrativa moldura, Venceslau reconhece abertamente a vaidade das preocupações humanas [Castelo Branco, 1987b: 145], preferindo viver longe da sociedade e acabando por legar os seus bens aos filhos do ex-rival (que não é, contudo, mencionado abertamente no seu testamento [*ibidem*: 316]).

Esta autocrítica implícita do comportamento passado por parte de Venceslau não é a única forma de afastamento do texto do propósito inicial indicado por Camilo a Vieira de Castro[5]. Há um passo no texto (em 1822) em que Venceslau sai armado da casa matrimonial (não fazendo caso dos temores mostrados pela esposa Júlia), com pistolas para defender a "liberdade da Pátria" [*ibidem*: 287] perante o perigo da possível proclamação de D. Miguel como rei absoluto de Portugal [*ibidem*: 287] e a emancipação (leia-se a independência) do Brasil [*ibidem*: 279]. Venceslau justifica a sua atitude briosa, dizendo que a perda da colónia havia de deixar Portugal "uma grande cabeça sem cérebro, um gigante paraplégico, bracejando, sem pernas que o movessem" [*ibidem*: 286].

[5] Inicialmente Camilo tinha prometido a Vieira de Castro, numa carta reproduzida na *Correspondência Epistolar*, que o romance possuiria um prefácio "em que falarei amplamente de ti" [Castelo Branco, 1994: 455]; entretanto, o título da obra mudou (do inicial *Espelho de Desgraçados*), e o romance definitivo (que foi publicado apenas depois da condenação de Vieira de Castro), inclui uma dedicação efusiva a D. Pedro II, Imperador do Brasil [Castelo Branco, 1987b: 139 e 141], sem nenhum prefácio dedicado a Vieira de Castro nem menção alguma do amigo. De igual modo, já em janeiro de 1871, quando *O Condenado* voltou a ser representado no Teatro Nacional de Lisboa, a atuação foi feita em benefício da atriz Gertrudes, sem nenhuma referência à figura de Vieira de Castro na recensão de E. A. Vidal publicada no *Diário Popular* de 22 de janeiro desse ano e reproduzida por Camilo na *Correspondência Epistolar* [Castelo Branco, 1994: 573-575].

Ora, como se sabe, todos os esforços de Venceslau para preservar essa grande pátria unida foram em vão, já que em agosto de 1825 Portugal reconheceu oficialmente a independência da (ex-)colónia. No capítulo seguinte do romance, passamos diretamente para o ano 1827 sem explicação alguma para a perda da maior parte do Império Português – e é precisamente neste capítulo que descobrimos a existência das relações adúlteras entre Júlia e Eduardo [*ibidem*: 294]. Será que aqui Camilo (conscientemente ou não?) está a colocar a defesa (vã) da honra matrimonial no mesmo plano que a defesa (vã) do Brasil? Se realmente assim é, então esta não é uma defesa do seu amigo, mas antes uma crítica inequívoca à futilidade de se persistir na dignidade ofendida. Os tempos mudaram, e parece que ações e atitudes consideradas aceitáveis meio século antes já não o eram no momento da escrita da obra.

O casamento entre Venceslau e Júlia em nenhum momento pode ser caraterizado como uma união feliz: nem ele nem ela casam com grande entusiasmo, e, na realidade, ela casa-se numa tentativa vã de afastar as atenções amorosas de Eduardo, o marido da amiga dela [*ibidem*: 256]. Problematizam-se assim os fatores que levam ao adultério, indicando que nem sempre se pode atribuir à simples perfídia do esposo ou da mulher (como talvez pudesse ser entendido duma leitura do texto de Dumas). Por um efeito de ironia dramática, as ações iniciais de Júlia destinam-se a proteger a honra matrimonial e a resistir a figuras de *Don Juan* à procura de novas aventuras[6]. Mesmo depois de se ter celebrado

[6] Veja os comentários de Cláudia Pazos Alonso acerca deste mesmo motivo no romance de Ana Plácido de 1871, *Herança de Lágrimas*, onde a simpatia e a caridade de Diana para com a figura de Nuno põem em questão não apenas o seu casamento com Álvaro mas também a sua virtuosa reputação, demonstrada, paradoxalmente, pelos mesmos atos que poderiam ser entendidos como prova da sua infidelidade [Pazos Alonso, 2012: 255-257]. Fica evidente – já que o romance de Ana sai mais ou menos ao mesmo tempo que o *Livro de Consolação* – que poderia ter havido uma troca de ideias entre Camilo e Ana sobre os respetivos enredos. Também se pode encontrar aqui algum paralelismo com um romance anterior de Camilo, *Os Brilhantes do Brasileiro* de 1869, no qual Ângela de Noronha vende uma pulseira que lhe fora oferecida pelo marido Hermenegildo

o casamento, fica claro ao longo do romance que Venceslau nunca se esforça por criar uma relação de intimidade com a mulher. Transcrevemos aqui um extrato do texto escrito pela feminista francesa Maria Deraismes e citado por Camilo n'*A Espada de Alexandre*:

MARIDO
O adultério de minha mulher pode[r][7] fazer-me pai de filhos alheios.

ESPOSA
O adultério de meu marido pode arruinar-me os bens de fortuna.

MARIDO
Tu devias ter força e juízo para não sucumbir.

ESPOSA
E tu, que representas a razão, foste o primeiro a prevaricar:
não fiz mais que pagar-te na mesma moeda.

MARIDO
A minha culpa foi apenas um mero capricho dos sentidos.

ESPOSA
E a minha foi uma necessidade.
Quiseste que eu fizesse de viúva sem ter enviuvado.
[Castelo Branco, 1993: 128-129]

Notemos aqui que em certo momento o marido adota um comportamento paternalista de guia moral da esposa: "Tu devias ter força e juízo para não sucumbir" (conforme o conceito do marido como dono não apenas dos bens materiais da mulher, mas também dela como pessoa independente), recusando-se a reconhecer-lhe a maioridade – uma afronta que ela depois inverte, chegando ao ponto de lhe dizer que efetivamente foi ele que anulou o casamento como relação

Fialho de forma a poder em segredo prestar ajuda financeira ao plebeu Francisco José da Costa. Estes casos mostram a incompatibilidade com a realidade de conceitos idealizados como os de "mulher-anjo" e "mulher-demónio".

[7] A terminação -R aparece ao final da forma verbal na edição utilizada e trata-se com certeza dum erro tipográfico.

pessoal. Se utilizarmos a terminologia de Foucault, o marido quer aproveitar-se, como homem, da liberdade sexual oferecida pela existência de um "dispositivo de aliança" (isto é, ao ver o casamento apenas como aliança de conveniência material, sem obrigações sexuais) enquanto da mulher requer um "dispositivo da sexualidade", em que ela lhe mostre fieldade, mas sem que ele seja obrigado a atender às necessidades dela.

E, no fundo, é isso o que se passa no *Livro de Consolação*: Júlia queixa-se repetidas vezes, antes e depois de casar com Venceslau, de que a carreira política é a sua verdadeira paixão [Castelo Branco, 1987b: 236], e ele nunca se dá conta do perigo da infidelidade da mulher a tempo de o impedir. Conforme o ponto de vista exposto n'*A Espada de Alexandre*, portanto, Venceslau é um marido que perdeu o direito de criticar a esposa infiel: quem casa apenas por razões pragmáticas e materialistas (conforme o "dispositivo de aliança"), e nunca se esforça por criar uma relação positiva com a mulher, não pode insistir no controle dos sentimentos e do comportamento sexual dela (o "dispositivo da sexualidade"). Se os vínculos (um termo tão importante em relação ao controle da propriedade hereditária no Portugal do século XIX) são materiais, tanto o coração como o resto do corpo, portanto, devem ficar em liberdade.

Vamos passar agora para a parte mais problemática desta apresentação, que é a atitude de Camilo perante os filhos nascidos do casamento. Vimos já a aparente aceitação por parte de Camilo da realidade *de facto* de que o casamento serve para a perpetuação da espécie humana. Camilo passa a dizer que o que leva dois esposos a ficarem juntos é o reconhecimento mútuo duma união livre dentro da qual qualquer um pode deixar o outro a qualquer momento, criando-se assim a necessidade de os dois parceiros se esforçarem por evitar este resultado: "haverá amor durável e mantido mutuamente pela liberdade de quebrantar o pacto" [Castelo Branco, 1993: 121].

Esta atitude em si é bastante moderna, mas – para ser praticável na realidade – Camilo teria de propor uma revolução não apenas nas atitudes perante o sexo mas também no estatuto da propriedade em Portugal. Se não, seria fácil ao homem – que sempre teve a liberdade de controlar os

bens materiais – abandonar a mulher. Mas sem condições legais absolutamente igualitárias para a mulher não haveria maneira de ela exercer a mesma ameaça à felicidade do marido. É o que acontece no final de *Maria Moisés*, de 1876, onde a figura da mulher (antes aparentemente independente e forte) fica totalmente dependente do regresso inesperado do pai desconhecido para salvar a sua situação economicamente insustentável [Castelo Branco, 1988b: 303]. Como se vê, aqui Camilo não consegue imaginar outra solução a não ser a de uma renovada versão, ainda que menos cruel na prática, do que sempre aconteceu: isto é, do conceito da família tradicional, em que a reprodução biológica é vista como fundamental à união feliz de um homem a uma mulher. A citação d'*A Espada de Alexandre* ("haverá amor durável e mantido mutuamente pela liberdade de quebrantar o pacto") é seguida diretamente por esta frase, de teor bem distinto: "O sacramento, o nó indesatável, serão os anjos, os filhos" [Castelo Branco, 1993: 121].

Descobrimos de repente que já não se trata da simples biologia para descrever *de facto* o propósito da união do homem e da mulher, mas sim duma recomendação (bastante conservadora) da maneira de manter esta união viva. Por um lado, Camilo propõe, então, um modelo profundamente revolucionário dos costumes sociais e da vida económica portuguesa (que, devemos conceder, teria sido quase inimaginável no contexto do século dezanove) ao oferecer liberdade teórica à mulher, mas na prática o que se recomenda é a unidade perfeita duma família harmoniosa, com as paixões poderosas e perigosas temperadas pelas virtudes cristãs. A única diferença relativamente ao modelo de casamento que Camilo antes rejeitara é a participação voluntária dos dois esposos neste jogo de parceiros iguais.

Mas será, de fato, que a união proposta aqui é realmente igualitária? Aparentemente não, uma vez que Camilo, ao aceitar a possibilidade de continuar a haver separações motivadas pela infidelidade da mulher, recomenda por um lado a total independência material da esposa:

> Mas seja divórcio incondicional, rompimento sem cláusulas. Se há dote ou bens parafernais, a mulher é credora, não já do marido, que é um título extinto, mas do detentor incompetente dos seus haveres [*ibidem*: 133],

enquanto por outro insiste (em relação à criação de quaisquer filhos):

> Os filhos, legítimos ou bastardos, adulterinos ou incestuosos são iguais perante a mãe. Ela é quem não duvida que os filhos são seus. Receba-os, leve-os, que talvez leve consigo os esteios do seu reabilitado decoro. Mas, se o marido os quiser, deixe-lhos, que bem amparados ficam no seio do amor. Deve de ser imenso o bem-querer do homem que lava com suas lágrimas os estigmas na face do filho da mulher pérfida e repulsa [*ibidem*: 134].

Não se perca tempo aqui prestando atenção às palavras injuriosas ao final deste parágrafo (que satirizam em certa medida as atitudes fortes dos maridos enganados, conforme as recomendações extremas de Dumas). Repare-se antes no aspeto fortemente conservador do resto desta citação: num princípio os filhos devem ficar com a mãe, mas somente porque não existem dúvidas quanto à sua identidade. Mas quando o pai também os quiser devem ficar nas mãos dele se ele estiver disposto a mostrar uma generosidade superior à que se poderia esperar. O amor paterno, portanto, é uma virtude; por parte da mãe, é apenas um sentimento natural. Aparentemente no momento em que Camilo chega a um ponto em que é obrigado a reconhecer a possibilidade da união sentimental proposta não funcionar, e tem de pensar noutra forma de cortar este novo "nó górdio", volta para a lei do pai. Por hábito? Consciente, ou involuntariamente? Será difícil dizer com certeza, mas ao que parece ou Camilo não consegue realmente imaginar um mundo profundamente diferente da sociedade paternalista em que vive ou não tem coragem de seguir o radicalismo das suas ideias até à conclusão lógica que lhe corresponderia.

Para verificarmos como se representa esta confusão dentro da obra ficcional do autor, voltemo-nos agora para o caso d'*O Condenado*. Este texto, como se mencionou antes, de certo modo funciona como uma imitação do *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, de 1843. O regresso de Jácome a Portugal, depois de mais de vinte anos de ausência, dá-se de maneira misteriosa, com uma identidade encoberta, depois de voltas por lugares distantes. A revelação da identidade verdadeira é feita ao final do Segundo Ato de forma tão melodramática como no drama mais conhecido:

RODRIGO, *a Mendanha*.

Tenho a honra de apresentar a V. Ex.ª meu pai (*o Visconde está fitando convulsamente Jorge. Este mantém-se imóvel, com a fronte alta e o olhar fixo e sinistro. O Visconde recua, erguendo as mãos em atitude de quem repela uma visão, e cai nos braços de Eugénia e de José de Sá*).

RODRIGO, *avizinhando-se com altivez de Jorge*.

Quem é o Senhor?

JORGE, *apontando para o Visconde*.

Pergunte-lho (*desce o pano vagarosamente*).

FIM DO SEGUNDO ACTO

[Castelo Branco, 1988a: 1340]

Mais importante, porém, do que a repetição da entrada em cena do Romeiro de Garrett é a situação criada por este regresso inesperado dum passado pensado esquecido, porque a revelação das passadas relações amorosas entre Heitor (o Visconde) e Marta permitem a suspeita de que Eugénia (uma vez identificada como a filha de Marta) possa na verdade ser também filha de Heitor e, portanto, que o casamento dela com Rodrigo (filho legítimo de Heitor) seja incestuoso. Reações de miséria e desespero por parte dos principais personagens tem lugar nas duas primeiras cenas do último quadro do drama, até se dar a resolução (relativamente) positiva, quando Heitor e o seu amigo José conseguem confirmar que a moça nasceu antes do começo das relações extramaritais referidas [*ibidem*: 1368]. Esta revelação leva a uma conclusão de reconciliação aparente com o passado, que permite o crescimento da criança Álvaro (filho de Rodrigo e Eugénia) num lar feliz do tipo imaginado por Camilo n'*A Espada de Alexandre*.

Mas fica aberta aqui uma pergunta fundamental: porquê o regresso da figura disfarçada e ameaçadora dum passado meio esquecido? Em Garrett, o regresso de D. João de Portugal tem motivação, não tanto na vontade do personagem em si, mas antes na presunção de Manuel de Sousa, que queima a própria casa numa tentativa de demonstrar o controle que consegue exercer sobre o presente – o que acaba, porém, no final catastrófico, criado pela convocação dos espetros

imaginados como parte de um passado superado. O contraste entre esta contribuição ao ambiente de tragédia no *Frei Luís de Sousa* e a falta de motivação profunda para o regresso do passado n'*O Condenado* contribui para o fracasso desta obra relativamente ao seu objetivo primordial de exonerar Vieira de Castro do seu crime. Nada serve para justificar, nem relativamente à situação do personagem, nem ao nível da conceção global da obra, um acontecimento deste género. É evidente que o regresso de Jorge seria forçosamente difícil para todos. Nem sequer se dá uma reconciliação bastante satisfatória que permita antever a união do pai perdido com a filha, tal como acontece no caso de *Maria Moisés*. Na penúltima página do drama, depois de tudo ficar esclarecido, Jorge diz que pensa deixar o país de novo [Castelo Branco, 1988a: 1370]. Portanto, o pai que se tinha perdido volta, constituindo uma ameaça desnecessária para a felicidade de todos, é então revelado como pai biológico de Eugénia, para logo depois desaparecer de novo. Por quê?

Uma explicação provável é que – por muito liberal que Camilo se mostre nas atitudes para com os direitos da mulher em certos sentidos – por instinto não consegue libertar-se plenamente do poder da lei do Pai no contexto das conclusões dadas às suas obras criativas. Bem visto, a revelação de Eugénia como filha de Jorge poderia dar-se sem a presença do pai natural dela em palco, mas a necessidade da presença de Jorge reside em vez disso na sua aprovação da união da filha com o filho do ex-rival: a figura inflexível do novo Romeiro que se recusa sequer a olhar para o pai do Rodrigo na última cena possui importância apenas porque representa a necessidade de se conseguir a aprovação dos dois avôs para esta nova união. Nem a esposa de Heitor (que desaparece do palco para nunca mais voltar pouco depois da revelação da identidade verdadeira de Jorge) nem a esposa (defunta, evidentemente) de Jorge são necessárias neste sentido: são os pais que reconhecem a felicidade dos filhos e lhes dão licença para continuarem com a relação estabelecida. O conceito de incesto neste drama não deve ser entendido apenas num sentido estrito, mas sim no sentido do exercício da liberdade pelos filhos: sem a aprovação dos dois pais ex-rivais, a união de Rodrigo e Eugénia poderia existir

somente em contravenção do "dispositivo da sexualidade". A ameaça do incesto é introduzida precisamente para depois poder afastá-la, e, tal como indica Bronfen, na realidade o que acontece aqui é reafirmação ou a estabilização das normas culturais da sociedade vigente por cima do cadáver duma mulher sacrificada, neste caso o corpo de Marta, esposa de Jácome e amante de Heitor, e que também serve de fundo branco para a projeção dos sentimentos dos homens [Bronfen, 1992: 181].

É igual o final do *Livro de Consolação*. Os filhos de Venceslau morrem pouco tempo depois da separação definitiva dos pais [Castelo Branco, 1987b: 313-314], literalmente por causa duma doença contagiosa [*ibidem*: 313], e simbolicamente mortos pela recusa do pai de querer saber deles, motivada pela suspeita de que sejam realmente filhos de Eduardo [*ibidem*: 307]. Mais tarde Venceslau será persuadido pelo padre Manuel Ferreira, antigo confessor de Júlia, de que de facto os filhos são dele [*ibidem*: 310]. Não podendo já fazer mais nada em benefício dos próprios filhos, Venceslau acaba por deixar os seus bens na sua totalidade às crianças de Ana Vaz e do ex-rival Eduardo [*ibidem*: 316], cumprindo-se assim a vontade do pai de Ana (no que diz respeito ao "dispositivo de aliança"), já que ele tinha querido casar a filha com Venceslau e não com Eduardo [*ibidem*: 204]. Mais uma vez, Venceslau pode demonstrar a sua generosidade somente depois de desfeitas as dúvidas em relação ao próprio estatuto de pai. A figura ameaçadora do passado requer esta homenagem: o pai tem de ser reconhecido como tal para haver reconciliação (e aqui, a figura do Pai não se deve identificar apenas com Venceslau, mas também com o defunto pai de Ana, o Comendador, Francisco Vaz, cuja filha erra ao relacionar-se com a figura representativa de Don Juan, Eduardo)[8].

[8] Lembremos aqui a citação da obra de George Sand, Lélia, reproduzida na obra de Ana Plácido *Herança de Lágrimas*: "Les femmes s'imaginent être des anges et avoir reçu du ciel la mission et la puissance de sauver tous ces don Juan; mais comme l'ange de la légende, elles ne les convertissent pas, et elles se perdent avex eux" ("As mulheres imaginam-se como anjos que receberam do céu a missão de salvar todos estes D. Juan; mas como o anjo da lenda, elas não os convertem e acabam por ficar perdidas com eles") [Souza, 1995: 2].

Para Camilo, n'*A Espada de Alexandre*, o marido enganado não deve recorrer ao instrumento fálico da pistola para se vingar de quem criou dúvidas acerca da capacidade paternal, mas mesmo assim, neste romance e n'*O Condenado*, o Falo da Lei do Pai tem de ser reconhecido como tal para ser possível um futuro mais harmonioso.

Qual é, então, a minha conclusão? São impressionantes a clareza e a força com as quais Camilo (como pensador teórico) consegue destruir e ridiculizar a posição extrema adotada por Dumas. Mas nem por isso devemos deixar de reconhecer a falta de consistência e de lógica nas atitudes assumidas pelo próprio Camilo, tanto dentro d'*A Espada de Alexandre* como nas obras que escreveu a favor de Vieira de Castro. Se por um lado se encontrou desolado com o final triste da vida do amigo, não deixou de lhe lembrar, mesmo no contexto das cartas que lhe dirigiu, o princípio da "inviolabilidade da vida humana" [Castelo Branco, 1994: 455].

Como vimos, aliás, nenhuma das três obras escritas a favor de Vieira de Castro pode ser considerada como uma justificação clara das ações do amigo. Esta rejeição é demonstrada por vários aspetos dos enredos respetivos e por várias facetas dalguns dos personagens retratados, mas também pelo habitual lapso temporal camiliano, conforme o qual a relevância das ações descritas recua para uma época já ultrapassada da história portuguesa. Os costumes e atitudes patriarcais retratados (mesmo quando disfarçados como comportamentos briosos ou pundonorosos) parecem menos do que relevantes quando são associados a um país que ainda não tinha passado pelos processos dolorosos da introdução do Liberalismo e de certa abertura democrática.

Temos de reconhecer, portanto, que Camilo consegue imaginar um país menos hierárquico, no qual haveria maior liberdade e respeito para com os desejos e os sentimentos do indivíduo, e onde a lei da propriedade (o "dispositivo de aliança" de Foucault) não exerceria a mesma influência como em décadas anteriores. Mas, por outro lado, Camilo substitui esta ordem burguesa, baseada na propriedade, por outra de ordem sentimental, em que idealiza uma relação homem-mulher bastante tradicional. Ao fazê-lo, dá uma importância central ao conceito da família biológica e por isso o radicalismo que existe potencialmente

dentro do que escreve n'*A Espada de Alexandre* acaba por na prática se traduzir numa versão mais suave da Lei do Pai já existente: as crianças geradas, no fundo, servem para continuar a linha do pai. Parece até que, ou Camilo (tendo sido, ele mesmo, ameaçado no passado com um castigo severo por essa lei) quer (inconscientemente) substituir o próprio falo pelo da sombra de Pinheiro Alves – ou que continua com medo da figura severa do Pai a ameaçá-lo. Não é por acaso que o texto d'*O Condenado* acaba com a figura de Jorge, do marido enganado que volta inesperadamente do passado para interferir na vida pacata do presente, a recusar-se a olhar para o ex-amante da esposa enquanto lhe dirige estas palavras severas: "Ele… que morra a chorá-la (*aponta-o sem o ver*)" [Castelo Branco, 1988a: 1371). Já que, como vimos, no *Livro de Consolação* Camilo faz várias alusões (implícitas e explícitas) à figura de Don Juan [Castelo Branco, 1987b: 179 e 291], facilmente poderíamos ver aqui uma estátua do Pai ultrajado neste final d'*O Condenado*, prestes a levar Heitor para os fogos infernais. Afinal nem sempre é fácil escapar da ameaça da Lei severa do Falo.

Referências bibliográficas

BRONFEN, E. (1992), *Over her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester University Press, Manchester–Nova Iorque.

CABRAL, A. (1989), "Castro, José Cardoso Vieira de", em: *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, Editorial Caminho, Lisboa, pp. 165-167.

CASTELO BRANCO, C. (1987a), "Os Brilhantes do Brasileiro", em: Mendes de Almeida, J. (ed.), *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*, vol. VI, Lello & Irmão, Porto, pp. 881-1048.

CASTELO BRANCO, C. (1987b), "Livro de Consolação", em: Mendes de Almeida, J. (ed.), *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*, vol. VII, Lello & Irmão, Porto, pp. 137-317.

CASTELO BRANCO, C. (1988a), "O Condenado", em: Mendes de Almeida, J. (ed.), *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*, vol. IX, Lello & Irmão, Porto, pp. 1259-1371.

CASTELO BRANCO, C. (1988b), "Maria Moisés", em: Mendes de Almeida, J. (ed.), *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*, vol. VIII, Lello & Irmão, Porto, pp. 239-304.

CASTELO BRANCO, C. (1990), "Voltareis, Ó Cristo?", em: Mendes de Almeida, J. (ed.), *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*, vol. XI, Lello & Irmão, Porto, pp. 1075-1096.

CASTELO BRANCO, C. (1993), "A Espada de Alexandre", em: Mendes de Almeida, J. (ed.), *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*, vol. XVI, Lello & Irmão, Porto, pp. 117-144.

CASTELO BRANCO, C. (1994), "Correspondência Epistolar entre José Cardoso Vieira de Castro e Camilo Castelo Branco", em: Mendes de Almeida, J. (ed.), *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*, vol. XVII, Lello & Irmão, Porto, pp. 273-628.

DUMAS FILS, A. (1872), *L'homme-femme: Réponse à M. Henri D'Ideville*, Michel Lévy Frères, Paris.

FOUCAULT, M. (1999), *História da Sexualidade (Volume I: A Vontade de Saber)*, Graal, Rio de Janeiro.

GARRETT, A. (2000), *Frei Luís de Sousa*, Editora Ulisseia, Lisboa.

PAZOS ALONSO, C. (2012), "Ana Plácido, Uma Escritora Oitocentista Exemplar", em: Petrov, P., Quintino de Sousa, P., López-Iglésias Samartim, R., e Torres Feijó, E. J. (ed.), *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas da Idade Média ao Século XIX*, Associação Internacional de Lusitanistas e Através Editora, Santiago de Compostela e Faro, pp. 249-266.

REBELLO, L. F. (2001), "Introdução", em: *Teatro – Camilo Castelo Branco*, Parceria António Maria Pereira Livraria Editora, Lisboa, pp. 5-20.

SOUZA, L., de (pseudónimo de Ana Plácido) (1995), *Herança de Lágrimas*, Lello e Irmão – Editores e Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, Vila Nova de Famalicão (reprodução facsimilada da edição de 1871 da Redacção do Vimarense em Guimarães).

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.09

Patrícia Infante da Câmara
Eötvös Loránd Tudományegyetem
Budapesti Corvinus Egyetem
anapatriciainfante@gmail.com

O silêncio nas páginas de *Novas Cartas Portuguesas* (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa) e na imagética monocromática de Helena Almeida – uma perspetiva interdisciplinar

Resumo:
É com maior expressão que, na década de 70 do século XX, as autoras portuguesas começam a reivindicar um espaço social e uma voz próprios, maioritariamente através das letras mas também, ainda que mais pontualmente, no campo das artes visuais. Dançando e criando *a partir e à volta do* silêncio, é dele que se tentam libertar para alargar os horizontes de uma mundividência no feminino – e na linha da frente dessa batalha cultural não podem passar despercebidos nomes como Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa (as *Três Marias*) ou Helena Almeida, que esticam consigo os fios do novelo que lhes permitiriam chegar à tessitura de um novo discurso coletivo e participar nele com uma pertinência e originalidade irrefutáveis.
Palavras-chave: literatura, fotografia, interdisciplinaridade, silêncio, género.

Abstract:
The silence in the pages of *New Portuguese letters* (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta and Maria Velho da Costa) and in the monochromatic imagery of Helena Almeida – an interdisciplinary perspective
It is with greatest expression that, in the 1970s, the Portuguese female authors begin to claim a social space and a voice of their own, mostly through literature but also, even though more occasionally, in the field of visual arts. Dancing and creating *from and around* silence, they try to break free from it in order to broaden the horizons of a feminine worldview – and at the forefront of this cultural battle cannot go unnoticed names like Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa (the *Three Marys*) or Helena Almeida, stretching the threads of the ball that would allow them to get to the weaving of a new collective discourse and to participate in it with a relevant and compelling originality.
Keywords: literature, photography, interdisciplinary, silence, gender.

Percorre as páginas de *Novas Cartas Portuguesas* e as fotografias de Helena Almeida o mesmo fio condutor de silêncio, de bocas tapadas e de palavras riscadas pela mesma tinta azul. O silêncio imposto à publicação da obra híbrida das *Três Marias* é o mesmo que se declara na imagética monocromática de Helena Almeida, pincelada nos tons cerúleos da censura que pairou sobre o panorama artístico português até meados da década de 70, altura em que, graças à revolução dos rubros cravos, Portugal despertou enfim de um longo sono cultural.

A obra de Helena Almeida, que adquire visibilidade durante os anos 70 do último século, afirma-se como portadora de uma eficaz convergência de disciplinas: fotografia, pintura e desenho conjugam-se numa prática artística que acentua a presença reiterada do sujeito criador, num exercício repetido de autorrepresentação que nunca cai na encenação: "(…) claro que os meus «autorretratos» não criam personagens, eu não me transvisto, são antes a minha relação com o desenho, com a pintura, com o espaço, com a emoção" [Carlos, Vanderlinden, 1998: 54]. Sucedem-se as manobras de busca do outro – porque ecoa na sua obra um profundo desejo de comunicar – de um outro eu, de uma alteridade passível de se evadir das grades (nem

sempre) invisíveis que, na época, enclausuravam a mundividência feminina. Esta hibridez de códigos artísticos, que faz com que a sua obra se construa contra a tirania de qualquer um deles, marca igualmente as páginas de *Novas Cartas Portuguesas*, repletas de poemas, relatórios, cartas, textos narrativos, ensaios e citações sem, contudo, alguma vez se assumirem como uma compilação de qualquer um dos géneros. Em ambos os casos, as autoras optam por trabalhar no limiar de todos esses códigos, criando a sua própria linguagem. No caso de Helena Almeida,

> (…) à autorreferencialidade que a pintura modernista reivindicava, (…) contrapõe a autopresentificação. À ausência do olhar de quem fotografa – característica da fotografia –, (…) impõe-nos o seu olhar. À efemeridade da performance, impõe-nos, por contraponto, a eternização da ação [*ibidem*: 18].

Flaubert considerava que o daguerreótipo tornaria a pintura obsoleta, mas esta recoroação artística não existe na expressão de Helena Almeida: as técnicas contaminam-se e dialogam, refazendo-se. E esta incursão pelos limites e fronteiras dos géneros artísticos é feita através do seu próprio corpo, num "desejo de ultrapassar, de rasgar, de deixar ver para o outro lado, de quebrar barreiras. De «sair»" [*ibidem*: 26].

Em *Desenho Habitado* (1977) o traço é tridimensional, em *Tela Habitada* (1977) o corpo abre a pintura – e nestas escolhas, representativas de tantas outras, fica clara a indistinção pretendida entre a obra e o corpo da artista: Helena Almeida elegeu o seu corpo também como corpo da obra e, sem encarnar qualquer personagem, fez dele "veículo e superfície de significação para construir uma imagem, [criando um] (…) insólito *continuum* entre ambos" [*ibidem*: 16]. Parte do caminho explorado em *Novas Cartas Portuguesas* atravessa, precisamente, as barreiras de vidro que, até então, separavam a mulher do seu próprio corpo, em frases avessas à forma e ao léxico habituais. Ora eróticos, ora politizados, os traços caracterizadores desta obra convergem para uma luta aberta pela conquista do próprio corpo, não apenas do ponto de vista sexual mas, acima de tudo, pelo sentimento de possibilidade de expressão individual que daí resultaria. Urgia a posse sobre

a própria pele, urgia colocar *ambas as mãos sobre o corpo* (aproveitando o título de um dos romances de uma das *Três Marias*), conhecê-lo e reivindicá-lo, pois "definimo-nos para aqueles que nos amam pelos nossos limites de carne e de pele, de saber e de sentir, o contorno, a forma, é o que nos torna palpáveis e compreensíveis" [Barreno, Horta, Velho da Costa, 2010: 38] – e esta seria a primeira etapa para a conquista de um espaço social digno da mulher que já não se conformava com a suposta fragilidade inerente à sua condição feminina. Em *Novas Cartas Portuguesas*, "a linguagem materializa-se como uma excrescência metonímica do corpo, e o corpo ganha significado como o sítio da produção – ou da inscrição apenas – da linguagem" [Klobucka, 2009: 212].

Esta libertação do corpo e pelo corpo, que se faz em movimentos serpenteantes e paulatinos, evoca as coreografias íntimas e minimalistas do Tanztheater de Pina Bausch – género que se desdobrou do expressionismo alemão e que, depois da Primeira Guerra Mundial, misturava teatro e dança aludindo amiúde às interações entre o masculino e o feminino – e transporta Helena Almeida, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa "para além de qualquer noção exata de categoria pura" [Carlos, Vanderlinden, 1998: 32]. Na sua luta silenciada e silenciosa pelo hastear de uma nova bandeira da linguagem, todas nos arrastam para um espaço imaginário de fronteiras permeáveis, lembrando Lewis Carroll e passando para o *outro lado do espelho,* onde é possível estilhaçar os limites e a solidão dos corpos.

Todo o gesto é intenção, toda a palavra é passo no caminho para a mudança de paradigma: paradigma na arte – pois, tal como outros artistas na década de 70, Helena Almeida tentou questionar e redefinir as premissas artísticas aceites – e paradigma na urbe – pois era chegada a hora de a mulher reclamar *um quarto que fosse seu* (adotando os termos e o desejo já antes expressos por Virginia Woolf em décadas precedentes) e uma voz que pudesse estremecer e ser ouvida nos becos do patriarcado. A mulher conivente, que no romanesco colonial aceitava vestir a pele de presa e assistir à sua própria caça para posterior ostentação doméstica, decretava agora: "e jamais caça

/ seremos / ou objeto / dado / nem voluntário odor / no bosque seco" [Barreno, Horta, Velho da Costa, 2010: 31]. A mulher-troféu d'*A Costa dos Murmúri*os [Jorge, 1988] põe agora "o verbo a sair em movimento" [Carlos, Vanderlinden, 1998: 36], pois há já muito que o ar na sua caixa claustrofóbica se havia tornado irrespirável [adaptado de Vaneigem, 1962].

Havia já muito que o lápis azul da censura desenhava mapas sobre as páginas das *Três Marias,* e foi precisamente essa a tonalidade escolhida por Helena Almeida para desafiar as noções de energia e espaço. Longe dos tons azulados com que, segundo a artista, Yves Klein *esborrachava* as mulheres, as suas manchas entram pela boca, agarram-se com as mãos e interpõem-se entre o seu corpo e o da sua arte, denunciando a opacidade do vidro que continuava a separá-la do outro, de todos, de tudo. O azul entra pela sua boca como o vórtice onde tantas palavras haviam ficado confinadas e atira-a para a mesma última fila onde os anseios das suas coevas pousavam, expectantes.

É dessa última fila que surgem outras vozes femininas, que tentam romper as camadas que as enclausuram e contornar a alegoria platónica da caverna que as havia condenado ao transe. Surge a primeira Maria, surge a segunda Maria e surge, quase profeticamente, a terceira Maria para formar aquele que viria a ser conhecido como o grupo d'As *Três Marias*. Longe das que, segundo a interpretação tradicional dos evangelhos canónicos, acompanharam Maria ao túmulo de Jesus Cristo, estas *Três Marias* viriam a contribuir para a renovação das mentalidades em Portugal e para o velório de alguns estandartes (trans)nacionais mais reacionários.

Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa conheceram-se em 1971, depois da apreensão do livro de poesia *Minha Senhora de Mim* [1974], publicado por Maria Teresa Horta que, na altura, era jornalista cultural e tinha ouvido falar de outras duas Marias que tinham publicado outros dois livros muito diferentes dos até então assinados no feminino, marcados por uma forte dimensão política e desestabilizadora dos papéis sociais e sexuais esperados das mulheres. Das entrevistas para a secção cultural do jornal até aos almoços semanais num restaurante a que chamavam *o Treze* não passou

muito tempo e, à luz da polémica levantada por Maria Teresa Horta com os seus versos demasiado arrojados para o gosto restrito do lápis azul, surgiu a ideia: "Se uma mulher sozinha causa tanta confusão e tanto escândalo imaginem se fossem três" [Tavares, 2011: 176]. E começam, assim, a conjurar um livro que gravitasse à volta de uma mulher portuguesa até que, no decorrer de um processo criativo nem sempre consensual, chegam à figura de Mariana Alcoforado, protagonista do romance epistolar *Lettres Portugaises,* editado anonimamente por Claude Barbin, em 1669, e apresentado como uma tradução igualmente anónima de cinco cartas de amor endereçadas a um oficial francês por uma jovem freira enclausurada num convento em Beja, no sul de Portugal. Estas cartas viriam a ser publicadas em edição bilingue em Portugal, trezentos anos mais tarde, e Mariana passaria de uma sombra textual anónima para o pedestal de "epítome nacionalmente representativo da feminilidade" [Klobucka, 2009: 19]. Mariana representava "a paixão, o enclausuramento pelo pai, o homem que abusa dela e a abandona e que ela continua a amar. Não seria a mulher liberta a enaltecer" [Tavares, 2011: 176] – contudo, "é essa relação de amor e devoção, de subserviência e autovitimização que as três autoras, três séculos depois, aproveitando-lhe os contornos mais gerais, vão desmontar e remontar, estilhaçando fronteiras e limites, quer das temáticas, quer da própria linguagem" [Amaral, 2010: XVI].

E assim começa um processo criativo que levaria quase um ano, em que as *Três Marias* se comprometiam, apenas, a escrever o que lhes viesse à cabeça: cartas, poemas, relatórios, textos narrativos, ensaios e citações, que liam umas às outras e que, no momento seguinte, se tornavam propriedade das três, já que decidiram nunca assinar ou divulgar a autoria de cada texto. Esta decisão teria implicações severas quando a obra, já terminada, viria inevitavelmente a ser apreendida pela Secretaria de Estado da Informação, principal tentáculo da censura, mas importa, antes de mais, destacar que "esta experiência inédita representou o quebrar com a solidão da escrita" [Tavares, 2011: 177] e que, desmontando as noções de autoria e autoridade, o livro exibe, do ponto de vista literário, "três características principais que viriam a ser centrais para a literatura contemporânea: a intertextualidade,

a hibridez e a alteridade" [Seixo, 1998]. Reescrevendo as cartas seiscentistas da freira portuguesa, criticavam a ideologia vigente denunciando a guerra colonial, o sistema judicial, a emigração, o enquadramento institucional da família católica, a violência e a situação das mulheres, "revestindo-se de uma invulgar originalidade e atualidade, do ponto de vista literário e social" [Amaral, 2010: XXI].

Cento e vinte textos entrecruzados, numa deliberada teia ficcional e de liberdade tecida por estas "três aranhas astuciosas" [Barreno, Horta, Velho da Costa, 2010: 34] que nos remetem para o mito de Aracne, a tecedeira insubmissa que ousou desafiar a deusa Atena e que prefigura o poder de agência das autoras e a assunção conjunta de uma atitude de desafio ao poder instituído e ao cânone literário. E da mesma forma que a tecedeira foi punida pela sua ousadia, também as três aranhas Marias o seriam: em abril de 1972 é publicada a primeira edição de *Novas Cartas Portuguesas*, pela editora Estúdios Cor, então dirigida por Natália Correia – outra contestatária e influente escritora portuguesa e única, na altura, suficientemente obstinada e capaz de assumir o risco de publicar esta obra – e, três dias após ter sido lançada no mercado, foi recolhida e parcialmente destruída pela PIDE (polícia política) e as suas autoras sujeitas a um processo judicial que só terminaria favoravelmente com o golpe de Estado de 25 de abril de 1974. Até esse momento, tudo foi feito para assegurar a paz no reino do silêncio.

"Repara bem no que não digo", citando Paulo Leminski (escritor brasileiro da segunda metade do século XX), poderia bem ser o mote capaz de circunscrever grande parte da obra da artista plástica Helena Almeida que, apesar de se poder inserir numa tradição conceptual (corrente que usa a palavra escrita com frequência), enuncia a mudez: a mudez como limite, porque é uma mudez voluntária, um silêncio autoimposto.

> Mas quando a artista representa objetivamente os lábios cosidos, assume este silêncio como um silêncio reivindicativo, longe da resignação. De algum modo, podemos ver no seu trabalho uma tradução da condição feminina ou uma crítica a essa condição, sobretudo quando se

> reconhece a existência de um quadro antropológico dominante, no qual cabe ao homem o papel de porta-voz, o papel da fala [Carlos, Vanderlinden, 1998: 22].

Apesar de nunca anunciada, marca o trabalho de Helena Almeida uma solidariedade feminina comum à que enlaçou as *Três Marias* – numa entrevista de novembro de 1997, Helena deixa escapar: "identifico-me muitas vezes com o trabalho de outras mulheres, é natural, tem a ver com os meus problemas" [*ibidem*: 58], e nesse momento sabemos que todas sabem estar sob o mesmo véu.

Subjacente ao manifesto textual das *Três Marias* e ao imagético de Helena está a mesma dicotomia entre palavra e silêncio, atravessando ambas o mesmo questionamento sobre o poder de cada um desses elementos: Helena tende a recusar a interpretação e a elaboração de teorias sobre o seu trabalho, não querendo reduzi-lo a palavras – no entanto, a sua obra serve-se muitas vezes da palavra escrita sobre a imagem para satisfazer plenamente o seu propósito comunicacional; as *Três Marias* perguntam: "Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?" [Barreno, Horta, Velho da Costa, 2010: 197] e respondem, evocando Reinaldo Arenas (escritor cubano e opositor ao regime de Castro, condenado, por isso, a prisão, tortura e exílio e forçado a ingressar num mosteiro dominicano), que as palavras seriam a única fuga possível ao encarceramento: encarceramento na cela e na vida conventual como Reinaldo e Mariana Alcoforado, encarceramento numa sociedade onde a mulher não tinha uma cultura própria e existia numa cultura onde o poder pertencia aos homens, estando, por isso, nessa cultura, alienada [adaptado de Barreno, Horta, Velho da Costa, 2010: 220]. Helena e Marias, todas cientes do peso do silêncio, todas querendo mostrá-lo, todas querendo quebrá-lo e reinventar formas de enterrá-lo.

A arquitetura simbólica das cartas renovadas das Marias e das telas habitadas de Helena conduz-nos a uma mesma urgência de denúncia e libertação de um corpo-prisão: o que as pinceladas hábeis de Helena estrategicamente escondem é o que a caligrafia das Marias grita. Através de um jogo de sombras cuidadosamente coreografado,

ora expõem ora encobrem os dois lados de uma mesma moeda tumular. O corpo como túmulo último da expressão feminina liberta-se, nas suas obras, do silêncio lapidar e as suas vozes, espelho de muitas outras abafadas, podem finalmente participar na tessitura do discurso coletivo e social.

Pela primeira vez nas artes portuguesas encontramos uma mulher que projeta a sua imagem corporal para ilustrar a solidão que os limites da sua pele encerram, Helena, e outras, Marias, que recorrem às palavras para, com um refrescante despudor, traçarem uma inédita ode ao mapa dos seus corpos que deixariam agora de ser celas fechadas ao prazer e à autonomia. Helena Almeida lida com todos os grandes movimentos artísticos que marcaram o século XX e, entre o minimalismo e o conceptualismo, a performance e a fotografia, cria um vocabulário e uma cosmovisão imagética próprios. Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa servem-se de alguns movimentos e formas da cronologia literária portuguesa para, parodiando-os, lhes exporem e desmantelarem a misoginia. Perpassa e sobressai nas suas obras a mesma perceção do silêncio e a mesma necessidade da sua exposição crua: o silêncio público que foi imposto às *Novas Cartas Portuguesas* é aquele que é autoimposto nas fotografias de Helena Almeida, como se um fosse reação ao outro e estratégia inversa de combate numa mesma batalha.

De acordo com alguns periódicos da época, "as *Novas Cartas Portuguesas* passaram (…) de tabu a *best-seller*" [*Diário de Lisboa*, 8 de maio de 1974: 17], mas sabemos hoje que, na verdade, se trata de um livro mais conhecido do que lido. Publicado em países como o Japão, a Inglaterra, os Estados Unidos da América, a Alemanha, a Itália e a França, entre outros, anunciou para muitos uma mudança em Portugal e foi por muitos elevado à categoria de cânone literário nacional, mas continua a conseguir passar surpreendentemente despercebido para a maioria da população portuguesa. Pelo seu "amplo significado em termos políticos e estéticos (…) o livro carece de uma visão englobante da sua génese e da total compreensão das suas propostas e desafios" [Amaral, 2010: XXI], uma vez que abre caminho para questões de ordem universal que ultrapassam qualquer ideia cristalizada da figura

feminina, mantendo-se extraordinário na sua atualidade. Daí a necessidade de retirá-lo do pó das estantes e das teias da memória, à força de representar o grito que, nas *Histórias da Terra e do Mar* (1984) de Sophia de Mello Breyner Andresen, quebra o silêncio e desmonta a ordem instituída: o mesmo grito que em Sophia desafia a paz e instala o caos, aqui apenas o revela como uma lupa. Depois das Marias e da Helena, "o silêncio [que] desenhava as paredes, cobria as mesas, emoldurava os retratos (…), esculpia os volumes, recortava as linhas [e] aprofundava os espaços (…) como um estremecer profundo, [já não] percorre a casa" [adaptado de Mello Breyner Andresen, 2006: 56].

N.B.: Para acompanhar a apresentação desta conferência foi produzida uma compilação de vídeos, animações e fotografias (todos retirados da Internet, exceção feita para os vários excertos do documentário de Joana Ascensão (cf. Bibliografia), com a duração de 20 minutos. Entre os materiais selecionados incluíram-se: entrevistas a Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno, reportagens sobre a PIDE (canal SIC), animações feitas a partir do Mito de Aracne, fotografias de periódicos sobre o processo judicial d'*As Três Marias,* excertos da peça *Café Müller* (1978) de Pina Bausch, do filme mudo *Alice in Wonderland* (dir. W. W. Young, 1915. 8 min.), da longa-metragem *A Costa dos Murmúrios* (cf. Bibliografia), do documentário *Anthropométrie de l'époque bleue* (*1960)* (François Lévy-Kuentz, 2007, min.) sobre Yves Klein e a sua *Blue Women Art,* da peça de teatro *A Paixão segundo Sóror Mariana Alcoforado* (Viviani Rayes, 2009) e da curta-metragem *Mariana Alcoforado* (Eduardo Geada, 1980).

Referências bibliográficas

A Costa dos Murmúrios (filme) (2004), dir. Margarida Cardoso, 120 min., som/cor, DVD.

Helena Almeida – Pintura Habitada (documentário) (2006), dir. Joana Ascensão, 50 min., som/cor, DVD. "Absolvição para as «Novas Cartas

Portuguesas»–Juiz mandou em paz as três Marias de cravo ao peito", em: *Diário de Lisboa*, 8 de maio de 1974.

ALCOFORADO, M. (2004), *Cartas Portuguesas,* ed. bilingue, trad. E. de Andrade [1969], Assírio & Alvim, Lisboa.

ALLEGRO DE MAGALHÃES, I. (1987), *O tempo das mulheres: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.

AMARAL, A. L. (2003), "Do centro e da margem: escrita do corpo em escritas de mulheres", *Cadernos de literatura comparada*, 8-9, Granito, Porto.

AMARAL, A. L. (2010), "Breve Introdução", em: Barreno, M. I., Horta, M. T., Velho da Costa, M., *Novas Cartas Portuguesas*, D. Quixote, Lisboa, pp. XV–XXVI.

BARRENO, M. I., HORTA, M. T., VELHO DA COSTA, M. (2010), *Novas Cartas Portuguesas*, D. Quixote, Lisboa.

BENJAMIN, W. (1931), "A short story of photography", [on line] http://imagineallthepeople.info/Benjamin.pdf – 17.09.2013.

BEUVOIR, S., de (1949), *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, Paris.

CANTINHO, M. J. (2003), "À conversa com Maria Teresa Horta", [on line] http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=261&sec&secn – 20.09.2013.

CARLOS, I., VANDERLINDEN, B. (1998), *Helena Almeida*, Electa, Milão.

CARROLL, L. (2007), *Alice do outro lado do espelho,* Cotovia, Lisboa.

CLIMENHAGA, R. (ed.) (2012), *The Pina Bausch Sourcebook, The Making of Tanztheater*, Routledge, London.

EDFELDT, Ch. (2006), *Uma história na História: representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX*, Câmara Municipal do Montijo, Montijo.

GERSÃO, T. (1995), *O Silêncio*, D. Quixote, Lisboa.

GERSÃO, T. (1996), *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, D. Quixote, Lisboa.

HORTA, M. T. (1970), *Ambas as mãos sobre o corpo*, Europa–América, Mem-Martins.

JORGE, L. (1988), *A Costa dos Murmúrios*, D. Quixote, Lisboa.

JURT, J. (2002), "Flaubert e as Artes Visuais", [on line] http://www.letras.ufrj.br/pgneolatinas/media/alea/volume%204%20numero%201/4.1%20

b)%20JURT,%20Joseph.%20Flaubert%20e%20as%20artes%20visuais.pdf – 18.09.2013.

KLOBUCKA, A. (2006), *Mariana Alcoforado – Formação de um mito cultural*, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, Lisboa.

KLOBUCKA, A. (2009), *O Formato Mulher – A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*, Angelus Novus, Coimbra.

MACEDO, A. G., AMARAL, A. L. (2005), *Dicionário da crítica feminista*, Afrontamento, Porto.

MELLO BREYNER ANDRESEN, S., de (2006), *Histórias da Terra e do Mar*, Figueirinhas, Porto.

OBRIST, H.-U. (2011), *Entrevistas. Vol. 4: Doris Lessing*, Cobogó, Rio de Janeiro.

OWEN, H., PAZOS ALONSO, C. (2011), *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy, and The Politics of Authorship in 20th Century Portuguese Women's Writing*, Bucknell University Press, Plymouth.

PINTASILGO, M. de L. (2010), "Pré-prefácio (leitura breve por excesso de cuidado)", em: Barreno, M. I., Horta, M. T., Velho da Costa, M., *Novas Cartas Portuguesas*, D. Quixote, Lisboa, pp. XXVII-XXIX.

RANCIÈRE, J. (2008), *Le spectateur emancipé*, Fabrique, Paris.

SEIXO, M. A. (1998), "Quatro razões para reler *Novas Cartas Portuguesas*", [on line] http://pt.scribd.com/doc/187540275/8-Quatro-Razo%CC%83es-para-reler-Novas-Cartas-Portuguesas – 20.09.2013.

SONTAG, S. (2008), *On Photography*, Penguin Books, London.

TAVARES, M. (2011), *Feminismos – Percursos e desafios (1947-2007)*, Texto, Alfragide.

VANEIGEN, R. (1962), "Banalités de Base", [on line] http://inventin.lautre.net/livres/Vaneigem-Banalites-de-base.pdf – 18.09.2013.

WOOLF, V. (2004), *A Room of One's Own*, Penguin Books, London.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.10

Anna Kalewska
Uniwersytet Warszawski
a.kalewska@uw.edu.pl

A tradição de Camões na poesia brasileira durante o Arcadismo ou a reinvenção do imaginário épico em *O Uruguay* de Basílio da Gama e n'*O Caramuru* de Santa Rita Durão

Resumo:
Na épica colonial brasileira, exemplificada aqui pelos poemas *O Uruguay* (1769) de Basílio da Gama e o *Caramuru(ú)* (1781) de Santa Rita Durão afirma-se a tradição de *Os Lusíadas* (1572) de Luís Vaz de Camões como forte influência literária, embora apareça uma nova atitude poética, que exalta as diferenças, narrando os feitos heroicos do Brasil, sacralizando a terra brasileira e identificando o seu povo, senão construindo o paradigma de brasilidade. Trata-se dos poemas que representam a duplicidade de sentidos de construção e expressão ideológica, o espírito clássico e moderno, a tradição e antes de mais a rutura com a ideologia colonial. A formação literária no Brasil parece ter nascido da justaposição da tradição de *Os Lusíadas* (1572) de Luís Vaz de Camões como um dos fatores mais fortes no processo de formação da consciência lusófona global e a sua gradual superação e substituição pelos modelos nacionais brasileiros.
Palavras-chave: período colonial, género épico, intertextualidade, literatura brasileira, neoclassicismo.

Abstract:

The tradition of Camões in Brazilian poetry during the Arcadic period or the einvention of the epic imaginary in *O Uruguay* by Basílio da Gama and *O Caramuru* by Santa Rita Durão

In colonial Brazilian epic, exemplified in here by the poems *O Uruguay* (1769) by Basílio da Gama and *Caramuru* (1781) by José Santa Rita Durão the tradition of *Os Lusíadas* (1572) by Luís Vaz de Camões has been affirmed as strong literary influence, even though a new poetic attitude appears, one which exalts differences, narrating the heroic deeds of Brazil, consecrating the Brazilian soil and identifying its people, if not the construction of the paradigm of Brazilianism. In the scope of interest are the two poems which represent the ambiguity of the senses of construction and ideological expression, the Classicist and modern spirit, tradition and, before all, the break with the colonial ideology. The literary formation in Brazil seems to have been born out of the juxtaposition of the tradition of *Os Lusíadas* (1572) by Luís Vaz de Camões as one of the strongest factor in the process of formation of global Lusophone conscience and its gradual overcoming and substitution by national Brazilian models.

Keywords: colonial period, epic genre, intertextualism, Brazilian literature, Neoclassicism.

Para a Professora Janina Z. Klave (1921-2008)

Brava matrona de coragem cheia
A quem o márcio jogo não perturba
Na forma bela, mas por arte feia,
Vai comandando na femínea turba;
Deram-lhe o nome os seus da grã-baleia;
Nome, que ouvido os bárbaros disturba;
De namorados uns, que a tem por bela
Mas outros com mais causa por temê-la.
(*Caramuru*, IV, XXVIII)

O poema épico no Brasil entre a tradição e a rutura

Este trabalho completa um projeto de pesquisa realizado há muitos anos como projeto doutoral na Academia de Ciências Polaca, dedicado para o poema épico camoniano e polaco na época do classicismo. Agora, o objetivo central é de promover a releitura das literaturas portuguesa (a epopeia camoniana) e brasileira (as imitações camonianas na época do Arcadismo). O método empregado é comparatista, na área de crítica genética. Sintetizaremos algumas ideias comparatistas, enfocando a poesia épica de Camões em relação de intertextualidade com a produção literária específica do Brasil durante a colonização. Tudo para frisar a presença marcante da tradição camoniana que se ia impondo no Brasil como uma das variantes mais fortes, evidenciando claramente o processo de emergência da Literatura Brasileira em relação à Portuguesa.

O que pretendemos comprovar terá muito a ver com a contestação da opinião generalizada de que a literatura Brasileira do Período Colonial não passa de imitação e cópia dos autores ibéricos do mesmo período [Cavalcante, 2001: 10]. Os poemas épicos de imitação camoniana serão entendidos como expressão da especificidade brasileira. É certo, porém, que há também muitas analogias estruturais e conteudísticas entre o padrão épico português e a continuação genérica desenvolvida no Brasil.

A releitura propõe uma análise textual em que, embora se considerem as influências, observem-se os aspetos contextuais que promovem a heterogeneidade. Ao que se tem chamado de simples cópia e imitação, constitui uma importante expressão de brasilidade. Quando, no Período Colonial, a tradição de Camões é conservada, inicia-se uma outra tendência, não da tradição e da continuidade da Literatura Portuguesa, mas sim, da rutura e da emergência da literatura nacional brasileira.

A tradição épica, no Brasil, dá continuidade a *Os Lusíadas* (1572) de Camões, compondo um sistema de semelhanças evidentes nas formas do género, sendo a rutura observável na transformação temática

e nas referências contextuais ou, às vezes, no discurso e em camadas mais profundas do intertexto.

Os Lusíadas de Luís Vaz de Camões, como se sabe, exaltam os heróis portugueses, empregando amplo contexto histórico e geográfico. Os gloriosos feitos dos portugueses foram cantados no discurso que reforça o poder monárquico, seguindo as normas da tradição clássica. Embebido de louvor a seu povo, o discurso camoniano contém os signos que remetem à ideologia cristã e ao poder real. No discurso em causa a mitologia clássica é posta a serviço da poeticidade renascentista híbrida e da exaltação da pátria lusa. O poema épico de Camões canta "as armas e os Barões assinalados" [*Os Lusíadas*, I, 1-1], confirmando a ordem ideológica estabelecida pelo poder real da época em Portugal – o de D. Sebastião, o "poderoso Rej, cujo alto Império / O Sol, logo em nascendo, vê primeiro" [I, 8, 1-2] a quem o poeta se dirige na dedicatória. O tema de *Os Lusíadas* é o engrandecimento dos feitos de portugueses e colonizadores ao "dilatar a Fé e o império" nas grandes navegações, o que o poeta narra através da viagem de Vasco da Gama, na descoberta do caminho para as Índias. O orgulho de ser português faz com que Camões sublime a origem do seu povo, mitificando os heróis e sacralizando a história de Portugal.

Luís Vaz de Camões – seguindo o modelo da epopeia clássica – escreveu a sua obra em verso, empregou os versos decassílabos, distribuídos em estrofes chamadas de oitavas reais, agrupadas em dez cantos. O seu longo poema histórico e descritivo tinha episódios antónomos, porém com equilíbrio entre eles. O estilo – segundo a tradição antiga ocidental – era grandiloquente e cheio de inúmeras figuras e símbolos, recorrendo à mitologia clássica e recriando os poemas épicos da antiguidade – A *Ilíada* de Homero e a *Odisseia* de Vergílio. O propósito básico foi de tornar imortais os heróis nacionais – "a ínclita geração/altos infantes".

Os hipotextos aqui (re)criados transformam a poesia épica pelo novo contexto (o do Brasil), contam a história a partir da chegada das caravelas de Cabral em 1500, são oferecidos a alguém importante e idealizam outros heróis (Diogo Álvares Correia n´*O Caramuru*,

o invicto general Gomes Freire de Andrade em *O Uruguay*). As duas obras remetem também a *Os Lusíadas* pela exaltação dos feitos de heróis lusos no Brasil.

O Arcadismo (também chamado Neoclassicismo), desenvolvido no Brasil no século XVIII (delimitado entre os anos de 1768: data da publicação das *Obras poéticas*, de Cláudio Manuel da Costa e 1836 – início do Romantismo), no estado de Minas Gerais, foi um movimento literário conservador, trazido pelos juristas formados em Coimbra. O arcadismo brasileiro procurou seguir as convenções dos neoclássicos europeus, reforçando a tradição épica, pelas influências camonianas. A configuração dos cânones (ou de arquitexto) deste movimento literário estabelece como de bom gosto uma obra escrita segundo normas clássicas. A produção literária da época valorizava as obras-primas dos grandes escritores antigos e renascentistas. Daí os brasileiros terem dado preferência ao modelo camoniano da epopeia. No arcadismo brasileiro, porém, com especial incidência nas poesias heroicas, vão aparecendo os episódios da história do Brasil, o índio como tema literário, como também alguns temas e motivos não existentes no modelo europeu, como a paisagem tropical, os elementos da flora e da fauna do Brasil e alguns aspetos peculiares da ex-colónia, como as indústrias mineira e açucareira (da cana-de-açúcar).

Os três poetas do Arcadismo brasileiro iriam reescrever *Os Lusíadas*, aproximando-se do modelo camoniano ou tomando a distância que carateriza o procedimento criativo da intertextualidade. Em 1769, Basílio da Gama publicou *O Uruguay*; em 1781, era impresso *Caramuru* de Santa Rita Durão; o *Vila Rica* de Cláudio Manuel da Costa (o poeta da Inconfidência Mineira[1]) somente seria

[1] A Inconfidência Mineira (Minas Gerais, 1789) foi um dos maiores movimentos sociais da História do Brasil, marcando a luta do povo brasileiro pela liberdade, contra a opressão do governo português. O grupo dos Inconfidentes, liderado pelo alferes José da Silva Xavier, conhecido por Tiradentes, era formado pelos poetas T. A. Gonzaga e C. M. da Costa, entre outros representantes da elite mineira. Todos os Inconfidentes foram presos, alguns degredados para a África. O movimento significou a valerosa luta de brasileiros pela independência.

publicado em 1837. Em todos estes poemas, fica evidente a influência de Camões épico nas formas em geral e na estrutura da narrativa. Os temas, já brasileiros, baseiam-se no contexto histórico e geografias locais, intercalando discursos vários, sempre divididos entre a tradição camoniana e a busca de escritura nova, diferente, nacional, brasileira. Estas novas perspetivas do arcadismo brasileiro como representado pelo gênero épico vão delinear as bases ideológicas de uma literatura de caráter nacional, a ser fundada durante o Romantismo.

Os heróis dos três poemas são portugueses, como em *Os Lusíadas*. Os homens nativos surgem como representação de novos costumes, língua – a brasílica, às vezes, de novo modo de pensar e de conceber a realidade. Algumas vezes são vistos e descritos fora da ideologia do discurso português, marcando o discurso do outro. As analogias com o poema camoniano configuram um conjunto mais amplo que as diferenças. Camões épico será analisado como hipertexto épico de dois poemas narrativos brasileiros: *O Uruguay* (1769) de Basílio da Gama e o *Caramuru* (1781) do Fr. José de Santa Rita Durão.

Tomaremos em consideração apenas as duas obras épicas, *Caramuru* de Santa Rita Durão e *O Uruguay* de Basílio da Gama, nessa ordem anacrônica, i.e., sem tomar em conta o tempo da publicação das duas obras, mas sim, suas semelhanças e diferenças em relação ao modelo camoniano, considerando também o caráter oposto dos significados ideológicos.

Analogias com o poema camoniano

Frei José de Santa Rita Durão escreveu *Caramuru* (1781) sob notórias influências de Camões, imitando *Os Lusíadas,* principalmente na estrutura e nas formas, em que os versos decassílabos, a estrofação em oitava-rima italiana, segundo o modelo de Ariosto (ABABABCC) e as partes constituintes da épica do modelo são seguidas, aliás não

sempre fielmente[2]. Sob a ideologia religiosa jesuítica, expressa uma visão teológica do passado histórico brasileiro, tendo como base temática a vida de Caramuru – nome brasileiro de Diogo Álvares Correia, o Caramuru (herói cristão), um dos primeiros habitantes brancos do Brasil e seu casamento (na Igreja Católica) com Paraguaçu (a índia que é batizada e vai para a Europa com o herói português). O índio brasileiro representa apenas os costumes e, antes de mais nada, a lealdade ao poder colonial. O herói do poema, Caramuru – português colonizador do Brasil, "do Filho do Trovão denominado / Que o peito domar soube à fera gente" [*Caramuru*, I, 1, 5-6] é personagem fundadora, como origem mítica do país, misto de colonizador e transmissor da filosofia cristã. É certo que Diogo Correia, um minhoto de Viana do Castelo, residiu na Bahia durante muitos anos (entre três e seis décadas, não se sabe), parte dos quais sem contato, ou com contato esporádico, com os portugueses. É possível que nessa época se tenha relacionado com corsários franceses que então rondavam as costas brasileiras. Diogo Álvares aprendeu as línguas e costumes dos índios, parece que se envolveu nas guerras tribais, segundo algumas fontes chegou a ser respeitado pelos chefes indígenas, e comprovadamente deixou descendência, seja de mulheres indígenas, seja da índia Paraguaçu, filha de um grande guerreiro e chefe tupinambá da Bahia. Teve filhos, que também se casaram e lhe deram netos. Pelo uso da pólvora, desconhecida aos indígenas, "do grão-Caramuru foi celebrado / o forte Diogo" [*ibidem*: I, XLVI, 1-2].

Segundo a tradição, Diogo Álvares Correia conseguiu impor-se definitivamente perante os indígenas desde que disparou para o ar uma arma de fogo, desconhecida dos índios, os quais, muito assustados, se prostraram a seus pés, chamando-o desde então, ou pouco mais tarde, Caramuru, nome para o qual foram atribuídos muitos significados: filho do fogo, filho do trovão, homem do fogo, dragão do mar, dragão que o mar vomita, peixe dos rios brasileiros semelhante a moreia, grande moreia, rio grande, europeu residente no Brasil,

[2] O *Caramuru* de Santa Rita Durão, com 10 cantos em 7914 estrofes é mais extenso do que *Os Lusíadas* de Camões, divididos em 10 cantos em 1102 estrofes.

aquele que sabe falar a língua dos índios, etc. Esses mesmos índios pobre-ricos, invejados pelos brancos por ostentarem a riqueza natural da terra brasileira:

(…) que traziam
Desde alto cerro, que habitavam dantes,
Com pedras, nos beiços embutiam
Formosos, e belíssimos diamantes:
Outros áureos topázios lhe ingeriam;
Alguns safiras, e rubis flamantes;
Pedras, que eles desprezam, nós amamos
Nem direi quais de nós nos enganamos [*ibidem*: IV, XXII].

Existe, então, entre o *Caramuru* de Santa Rita Durão e *Os Lusíadas* de Camões um conjunto expressivo de analogias, mais ou menos evidentes, as quais se localizam nas formas e estrutura épicas, no modo de cantar o país e na ideologia (providencialista, imperadora, guerreira) do discurso empregado pelos dois poetas: encomiástico em relação à monarquia lusitana. Em ambos os poemas há semelhantes vocábulos e figuras. A análise comparatista entre *Os Lusíadas* e *Caramuru* revela que os sentidos se aproximam também no conteúdo de ambas as obras: o caráter heroico, nacionalista dos dois poemas, com muitas figuras e discursos semelhantes para descrever as ações elevadas dos portugueses (n'*Os Lusíadas*) ou de um português, herói da nova gesta americana (no *Caramuru*). Por trás dos fatos heroicos narrados, porém, fica a presença do enunciador ideologicamente unânime que os narra com a intenção de exaltar a mesma pátria – Portugal. Diz-nos o poeta sobre a época da Restauração, sem conter o objetivo encomiástico em relação à dinastia de Bragança:

Vi neste tempo em confusão pasmosa
A Monarquia em Lísia dominante,
E a Casa de Bragança gloriosa
Nos quatro Impérios triunfar reinante:
A Bahia com pompa majestosa
Festejar o Monarca triunfante,

E o Pernambuco de desgraças farto,
Invocar Pai da Pátria D. João Quarto [IX, XXVII].

Há muitas oitavas afins, de louvor à monarquia lusitana no poema em questão.

A estrutura fixa do poema épico brasileiro segue os modelos da epopeia clássica e camoniana, distribuindo-se em proposição, invocação, dedicatória, narração e epílogo. Embora seja visível esse modelo formal, tomando também em consideração o fato de que as opiniões críticas de especialistas e do público da época foram bastante negativas, levando o poeta a destruir o que restava da sua obra poética (restou-nos apenas uma obra em latim: *Pro omnia studiorum instauratione oratio*, de 1778), trata-se já de uma obra que tem por tema principal os nativos do Brasil.

Frei José de Santa Rita Durão refere também a flora e a fauna brasileiras, sendo a sua obra, publicada com o subtítulo significativo *Poema Épico do Descobrimento da Bahia* – mesmo que escrita em Portugal, quando o seu autor era perseguido pelo regime do Marquês de Pombal – precursora do nativismo no Brasil. Pelas palavras de Paraguaçu/Catarina (nome de batismo) o poeta louva "o Brasil a terra amada" [*Caramuru*, X, XIII, 1]. Pela meditação do governador Coutinho, engrandece também, aliás em espírito imperial e colonial ainda,

(…) todo o fértil terreno (…)
Donde riqueza se oferece tanta,
Engenhos vai de açúcar fabricando,
Aldeias, casas, máquinas (…)
E as drogas preciosas comutando,
A mandioca, arroz, e a cana planta;
Sem dúvida que seja em tempo breve
A Colônia melhor, que Europa teve [*ibidem*: X, XXIII, 2-8].

De igual maneira, acaba o poema com a esperança que cesse "nos Sertões a Guerra infesta", o indígena deixe de ser antropófago e viva na paz do Evangelho e "(…) viva em liberdade conservado, / Sem que oprimido dos Colonos seja" [*ibidem*: X, LXXVI, 3-4]. À laia de

conclusão, digamos que a conservação da estrutura formal de *Os Lusíadas* ajudou à preservação do espírito colonial da epopeia do Frei Santa Rita Durão que teve como protagonista o general Diogo Álvares Correa de Viana, o Caramuru. Um espírito senil e ameaçado pelo advento dos novos tempos, considerando dois fatos. Frei José Santa Rita Durão viria a morrer cerca de três anos depois da publicação de *Caramuru*, a 24 de janeiro de 1784, em Lisboa. Em 1789 vai eclodir a Inconfidência Mineira.

O dissidente do regime pombalino que era Santa Rita Durão podia ter gozado de uma menor liberdade do que o seu predecessor, Basílio da Gama, o cúmplice dos Pombais aquém e além do Mar Atlântico.

Em 2001, foi realizado um filme brasileiro *Caramuru – A invenção do Brasil*, do gênero comédia, escrito por Guel Arraes e Jorge Furtado e dirigido por Guel Arraes. O filme tem como ponto central a história de Diogo Álvares, artista português, pintor talentoso, considerado aqui o responsável por uma das lendas que povoam a mitologia brasileira – a do Caramuro, o primeiro rei do Brasil segundo reza a lenda, amante de Moema e marido de Paraguaçu (o filme constrói um triângulo amoroso, num cenário do paraíso bíblico sonhado pelos descobridores e navegadores que povoam a mitologia brasileira).

Curiosidade portuguesa: a adaptação do *Caramuro*,

> (…) em língua correntia e fácil, que à gente moça e ao leitor mais ou menos culto pretende e cative, não obedece apenas ao simples intuito de trazer ao conhecimento de todos uma obra digna de atenção e respeito. Pretende também tornar mais uma vez lembradas, através dela, o prodigioso e inteligente esforço dos colonizadores lusitanos nas terras de além-mar, e, ao mesmo tempo, as primeiras afirmações da energia brasileira, despontando para existência gloriosa no seu porvir

– citação do *Prefácio* a: «*O Caramuro*». *Aventuras prodigiosas de um português colonizador no Brasil. Adaptação em prosa do poema épico de Frei José de Santa Rita Durão por João de Barros*, 8ª ed., Sá da Costa Editora, Coleção Clássicos da Humanidade, Lisboa [Santa Rita de Durão, 2009: 8].

Diferenças do poema camoniano

Basílio da Gama reestrutura o modelo camoniano, escrevendo também em versos decassílabos, rimados (segundo o sistema simplificado AABBCCDD…), sem estrofação nem divisão em oitava rima. O primeiro poema épico brasileiro é dividido em cinco cantos apenas; a narração começa logo no primeiro canto, onde estão inseridas a invocação e a dedicatória ou o oferecimento ao governador e capitão--general das capitanias do Grão-Pará e Maranhão, Senhor Francisco Xavier Mendonça Furtado. Estas pequenas inovações instalam-se no texto e promovem a rutura do sistema literário, que começa pelas formas – quando se modifica a herança clássica, e acaba pelas ideias – quando se advoga a independentização da (ex)colônia portuguesa. Ao acabar o canto quarto Basílio da Gama dirige-se ao "Gênio da inculta América", divindade local e pátria:

> Gênio da inculta América, que inspiras
> A meu peito o furor que me transporta,
> Tu me levanta nas seguras asas.
> Serás em paga ouvido no meu canto.
> E te prometo que pendente um dia
> Adorne a minha lira os teus altares [*O Uruguay*, IV].

É no poema *O Uruguay, a declamação trágica* (1769) de Basílio da Gama (o árcade romano *Termindo Sipílio*) que o novo sentido de brasilidade pode ser achado. *O Uruguay* não conserva idênticas as formas de *Os Lusíadas*. Esta obra começa a tradição literária brasileira que representa a tradição e a rutura, a gradual dissolução da presença de Camões na cultura brasileira. Os atuais historiadores c críticos de literatura têm valorizado o texto como precursor do indianismo e do nacionalismo na Literatura Brasileira [*ap.* Cavalcante, 2001: 124]. Afirmamos o texto ser iniciador de uma nova tradição no Brasil: a da literatura nacional. A visão que o poeta tem dos fatos, dos heróis e da pátria marca-se como visível diferença, que se lê no novo texto épico, de caráter protonacional.

O poeta luso cantou o seu povo, o qual é composto de homens ilustres, valorosos: "As armas e os Barões assinalados / (…) / Em perigos e guerras esforçados" [I, 1, 1 e 5]. A visão dos fatos narrados por Basílio da Gama é bem diferente. A narração-proposta já se inicia como dramática (ou mesmo trágica, como sugere o subtítulo) em campos manchados de sangue, e o povo é "rude" e "bárbaro" em relação ao herói cujos feitos se propõe a cantar: "Fumam ainda nas desertas praias / Lagos de sangue tépidos e impuros / Em que ondeiam cadáveres despidos / Pasto de corvos" [*O Uruguay*, I, 1, 1-4]. O herói que o poeta vai cantar, Gomes Freire de Andrade, "o grande Andrade" é aquele "que o povo rude / subjugou do Uruguay / e no seu sangue / dos decretos reais levou a afronta" [I]. O general Gomes Freire de Andrade é apresentado, logo no Canto I, como ilustre, forte, racionalista e bom, um valente herói que intervém, sob a bandeira portuguesa, para salvar essa "gente rude e bárbara" do jugo dos jesuítas. A ideologia política faz diferir o posicionamento do autor, que chama o seu povo de "rude", acusando os padres jesuítas da "Ignorância e a magra Inveja, / (…) envolta em negros e compridos panos", e adornada com as alegorias negativas: "A Discórdia, o Furor. A torpe e velha/ Hipocrisia (…) " [III]. O herói não proclama a guerra, mas comanda os exércitos para garantir a paz e o cumprimento do Tratado de Madrid ou de Limites (1750) – o famoso acordo assinado entre lusos e espanhóis, que tinha por objetivo demarcar as fronteiras das suas colônias, uma vez que a linha estabelecida pelo Tratado de Tordesilhas, de 1494, tinha sido ultrapassada[3]. Basílio não mitifica, porém, esse

[3] Em 1750, Portugal e Espanha assinaram o Tratado de Madrid ou de Limites. O representante de Portugal, Alexandre de Gusmão, assumiu a defesa dos interesses portugueses, a partir do princípio do *uti possidetis* (direito de posse). Com este tratado, ficava incorporada à colônia portuguesa uma área três vezes maior do que aquela fixada por Tordesilhas, garantindo ao Brasil sua configuração geográfica natural. Entretanto, a Espanha punha como condição a entrega da colônia portuguesa do Sacramento, cedendo, em troca, para Portugal, a região dos Sete Povos das Missões, ocupada por jesuítas espanhóis e índios guaranis. Em virtude do Tratado de 1750 ou de Limites, os Sete Povos das Missões Jesuíticas (espanholas) foram, então, trocados pela Colônia de Sacramento, devendo

herói, como caberia num poema épico. Antes, apresenta-o como protagonista da eterna luta da civilização contra a barbárie. Gomes Freire é mais personagem histórica que herói mítico. Protótipo do homem das cortes europeias, general competente, administrador e diplomata, o general negocia com os índios a paz e a justiça, em nome dos reis de Portugal e de Espanha.

O poema épico *Uruguay* trata da expedição mista de portugueses e espanhóis contra as missões jesuíticas do Rio Grande, para executar as cláusulas do Tratado de Madrid, alguns anos depois desse acordo (em 1756). Tinha também o intuito de mostrar o conflito entre o ordenamento racional da Europa e o alegado primitivismo do ameríndio. Basílio mostra simpatia pelos índios subjugados pelos padres enquanto promove um ataque feroz aos jesuítas no discurso do general, criticando ferozmente "a infame República" e defendendo a razão da metrópole:

(…) Esse absoluto
Império ilimitado, que exerciam
Em vós os padres, como vós, vassalos
É império tirânico, que usurpam.
Nem são senhores, nem vós sois escravos.
O rei é vosso pai: quer-vos felices
Sois livres, como eu sou; e sereis livres,

os índios desocupar as terras, no Rio Grande do Sul, que passariam ao domínio português. Os inacianos e os indígenas da região não aceitaram a troca, e o resultado foi a Guerra Guaranítica, em que os espanhóis e portugueses destruíram as sete missões jesuíticas, onde se desenvolvera uma verdadeira civilização missioneira. Em 1777, para recuperar o território de Santa Catarina invadido por uma esquadra espanhola, Portugal aceitou os termos do Tratado de Santo Ildefonso, que outorgava à Espanha os direitos de soberania sobre Sacramento e os Sete Povos das Missões. Mesmo com as determinações que passavam para as mãos espanholas o Sul do Brasil, colonos brasileiros ocuparam os Sete Povos conquistando, a partir daí, o território que corresponde atualmente ao estado do Rio Grande do Sul. A presença dos brasileiros na região provocou a assinatura do Tratado de Badajós, de 1810, reconhecendo definitivamente a incorporação daquela área aos domínios lusitanos.

Não sendo aqui, em outra qualquer parte.
Mas deveis entregar-nos estas terras.
Ao bem público cede o bem privado.
O sossego de Europa assim o pede.
Assim o manda o rei. Vós sois rebeldes,
Se não obedeceis (…) [II].

O poema desenvolve-se em dois planos complementares: o dos versos e o das notas, que nele são parte integrante e explicativa da composição (conservada na edição de Martin Claret de 2009 que consultámos), importante também para o conhecimento do pormenor histórico e ideológico. As notas em prosa, paralelas aos versos, cumprem a tarefa de combater os jesuítas (com exceção do padre Lourenço Balda, que "foi uma das cabeças mais tenazes e que mais animava os índios à rebelião", assim como lemos na nota quinze do canto segundo) e exaltar Pombal e o reino de Portugal. Esta dupla posição patenteia-se, por exemplo, na nota referente ao terramoto de Lisboa em 1755:

> é notório quanto os jesuítas abusaram e pretenderam servir-se da calamidade pública para consternar os povos e reduzi-los aos seus perniciosíssimos interesses. De sorte que, a não ter a serenidade de ânimo do nosso amabilíssimo monarca, verdadeiramente imperturbável, e constância do seu iluminadíssimo Ministério [pombalino], ficava para sempre Portugal sepultado nas ruínas de Lisboa" [nota 4 do canto III].

Os Guaranis são tratados de maneira positiva pelo autor, cabendo unicamente aos jesuítas o papel de vilões, por serem contrários à política pombalina, retratados como interessados em enganar os indígenas e viver ricamente a sua custa.

No canto segundo (dos dez cantos que constituem o poema, segundo o modelo camoniano), Basílio da Gama introduz as figuras dos índios, os chefes guerreiros Sepé e Cacambo.

No canto terceiro, fala-se da "senhoril Lindoia", esposa de Cacambo, uma mulher "de costumes suavíssimos e honestos"; a morte de Lindoia, picada pela serpente, nos braços do irmão dela, "o destro

Caitutu", constitui uma belíssima passagem lírica do poema heroico de Basílio da Gama.

Sabe-se que Sepé e Cacambo existiram verdadeiramente e, assim como o herói principal, conferiam a bem-desejada verossimilhança histórica ao texto. Não se sabe, porém, quais as fontes em que se apoiou Basílio. O fato é que o poeta destaca o bom selvagem brasileiro, mostrando verdadeira simpatia no tratamento dado às personagens indígenas. Basílio narra a luta desigual e a morte do chefe indígena. Sepé – cristianizado – aparece com as mesmas características que constam da lenda e do cancioneiro gaúcho. No plano épico alça-se a uma glória maior: torna-se semideus, capaz de desafiar o poder dos mais fortes e as suas ideias ficariam na memória do povo que o exaltaria.

Depois de morto Sepé veio, segundo o poema, em sonhos, prevenir Cacambo dos perigos dessa guerra. "Foge, foge Cacambo" – são as palavras que se repetem no poema, indicando o único caminho para salvar o seu povo. A luta desigual entre os índios desarmados e dois exércitos bem equipados, que culminou com o massacre das Missões, motiva o tema da obra e proporciona o tratamento heroico e mítico das personagens. Cacambo transforma-se no herói épico que rouba a posição de Gomes Freire na estrutura da narrativa, ganhando altura de verdadeiro herói. Ele luta pela defesa da sua terra natal e as suas falas e atos revelam a visão do brasileiro, do colonizado oprimido, a lutar pelos seus direitos. Inverte-se o discurso, por incorporar o novo herói americano. Os dois heróis passam a conviver no texto, como dois polos representativos de duas realidades diferentes. Porém o índio, a despeito de ter perdido a guerra, ou por isso mesmo, transforma-se no herói maior. Representa a consciência da nacionalidade brasileira incipiente. Assim pensou Antônio Cândido, colocando *O Uruguay* no primeiro momento do desenvolvimento do arcadismo brasileiro, sendo o poema decisivo e fundamental para a consolidação da Literatura Brasileira propriamente dita [Cândido, 1989; *cf*. Moisés, 1983 e Lucas, 1989].

O Uruguay demonstra esta dupla visão de Basílio, que exalta o estrangeiro como herói, mas que faz do índio o herói maior ainda nessa

guerra desigual entre os índios e os europeus. Dividido em sentido, o texto alterna discursos que depreciam a ação dos jesuítas e exaltam, ao mesmo tempo, as riquezas da terra americana.

O texto épico em causa contém dupla visão: a que reforça o poder do colonizador e a do colonizado, que se recusa a entregar a terra. O representante do governo português será o protagonista da história, herói oficial, promotor da paz e da justiça; oficialmente, o poeta constrói o discurso racionalista, cuja ideologia inicialmente abraça. Ao acabar o poema, Basílio da Gama opera a sacralização do indígena, descrevendo a fuga dos jesuítas, profetizando também a boa fama e a imortalidade em letras arcádicas ao seu poema:

> Serás lido, Uruguay. Cubra os meus olhos
> Embora um dia a escura noite eterna.
> Tu vive e goza a luz serena e pura.
> Vai aos bosques de Arcádia: e não receies
> Chegar desconhecido àquela areia.
> Ali de fresco entre as sombrias murtas
> Urna triste a Mireo não todo encerra.
> Leva de estranho céu, sobre ela espalha
> Co´a peregrina mão bárbaras flores.
> E busca o sucessor, que te encaminhe
> Ao teu lugar, que há muito que te espera [V].
>
> Fim do poema *O Uruguay*

O Uruguay funda os sentidos que promovem a invenção do imaginário brasileiro quando Basílio da Gama exalta o herói épico da cultura nova. Na disputa pela terra, surge no entanto um outro herói: o indígena brasileiro, os chefes guerreiros Sepé e Cacambo, os valentes guerreiros Lindóia, Tatu-Guaçu e Caitatu, a feiticeira Tanajura. Entre as ações heroicas e guerras entre os colonizadores e colonizados, o poema desenvolve o dilema de um e de outro herói épico, num dialogismo que situa o discurso entre o poder colonial e a exaltação dos valores do Novo Mundo. No epílogo Basílio reforça o sentido americano do poema, que deverá à Arcádia trazendo "bárbaras flores", mesmo que o próprio poeta não queira pertencer à "barbárie"´

americana, sente-se "nosso", i.e., europeu, civilizado, lido em Camões e ávido de bajular o poder pombalino.

Nascido no Brasil, mineiro, José Basílio da Gama fez os seus estudos no Rio de Janeiro, onde faria o noviciado para professar na Companhia de Jesus. Com a expulsão dos jesuítas do reino de Portugal (1759), os que não eram professores podiam voltar à vida secular, pela qual optou Basílio da Gama que prosseguiu seus estudos em Itália. Em Roma, foi recebido na Arcádia Romana sob o nome de *Termindo Sipílio*, com a proteção dos jesuítas, que teriam emendado os versos acadêmicos do poeta. Em 30 de junho de 1768, Basílio estava de viagem para Lisboa, a bordo da nau Senhora da Penha de França, com o objetivo de matricular-se na Universidade de Coimbra. Lá chegando, foi preso e condenado ao degredo para Angola, como suspeito de ser partidário dos jesuítas. Do desterro a que estava sentenciado salvou-o o epitalâmio que escreveu às núpcias de D. Maria Amália, filha de Pombal. O poeta identificou-se, então, com a política pombalina. Em 1769 foi publicado o poema épico *O Uruguay*, dedicado a Francisco Xavier de Mendonça Furtado, irmão de Pombal.

Sebastião José de Carvalho e Melo, o marquês de Pombal simpatizou com o poeta, perdoou-o e, depois de lhe conceder carta de nobreza e fidalguia, ofereceu-lhe o lugar de oficial da Secretaria do Reino. Com a queda política de seu protetor, Basílio passou a sofrer perseguições políticas, sendo obrigado a se deslocar para a Colônia do Brasil e vice-versa, como forma de se livrar de arbitrariedades cometidas contra si. Faleceu em Lisboa, em 31 de julho de 1795, tendo sido sepultado na Igreja da Boa Hora; deixou seis obras publicadas, de teor épico-dramático. Sorte igual à de seu predecessor Frei José de Santa Rita Durão, também poeta mineiro (aliás religioso professo agostiniano e dissidente do regime pombalino) nascido no Brasil, estudioso de um colégio jesuítico no Rio de Janeiro, de passagem em Coimbra (onde se doutorou em Filosofia e Teologia), Roma, Espanha e França, e falecido em Lisboa.

Por trás da ambiguidade dos heróis, existe o discurso revelador da verdadeira ideologia do poeta mineiro: o homem americano (que

ele não deseja ser, mas em que se reconhece) merece a exaltação da epopeia. Nisso, os dois poetas mineiros são unânimes.

É muito provável que Basílio da Gama, apesar da intenção inicial – a de louvar o projeto político de Pombal que, em 1756, promulgou um diretório para acabar com a luta com os índios brasileiros que se opuseram à demarcação de fronteiras entre Portugal e Espanha – teria escondido o verdadeiro significado do seu poema: o louvor dos valores da raça ameríndia, da resistência ao colonizador, da independência política, da valorização do nacionalismo, da exaltação da terra brasileira e do índio. Basílio da Gama é precursor da rutura com a ideologia monárquica representada por Camões. *O Uruguay* inventa um novo herói, sacraliza o indígena, demonstra também os elementos da flora e fauna brasileiras, descreve a riqueza natural do Brasil, a fertilidade dos campos, o volume das águas do rio. Os costumes indígenas, as referências ao colorido das roupas e à maneira de lutar constituem uma heterogeneidade discursiva própria, singular, que não tem origens no modelo de Camões.

Mais, Basílio da Gama deixa de lado a linguagem da mitologia clássica, utilizando o maravilhoso indígena. Inova também a questão temporal do tema épico que exige o retorno às origens míticas (ao *illo tempore*) pelo imaginário (re)construído e enxertado na época presente: a contemporaneidade de *O Uruguay* modifica o sentido geral da epopeia, a nova corografia distancia-se do modelo camoniano assim como a cronografia e desenho ideológico de ressaibos iluministas, falando da necessidade humana de ser livre e de se posicionar contra os homens que conspiram contra a nova liberdade – a liberdade do homem americano.

Se os autores dos dois poemas acima mencionados não conseguiram a almejada fama da grande epopeia lusa, tiveram o mérito de fundar um sentido brasileiro na literatura, que vem do discurso do outro, por reconhecer-se diferente, americano, em relação à Europa colonizadora. Em maior ou menor grau, (re)produziram a representação da terra brasileira, exaltando a paisagem como lugar paradisíaco, valorizando as origens míticas do Brasil, invocando também os elementos culturais do Brasil e construindo o mito americano. Embora

Basílio da Gama e Santa Rita Durão quisessem conservar a identidade da cultura dominante, recriaram o imaginário épico no que diz respeito, primeiro, à conservação da tradição herdada do herói camoniano como também fazendo presente um outro protagonista épico: o índio americano. Ambos os poetas apontam para a presença do modelo estrutural de *Os Lusíadas*. Os dois épicos rompem, no entanto, com o sistema camoniano pela nova temática, pelo sentido fundador da pátria brasileira. O grau de transformações é diferente nas duas obras. Assim também é a presença do modelo literário, que varia, indo desde imitação e cópia à reestruturação do poema épico tradicional, até à capacidade para contestar e ultrapassar o poema de origem.

Se a criatividade de alguns poetas faz com que o empreguem como índice de bom gosto literário, em outros, há referências explícitas camonianas que evidenciam a busca consciente de homenagem a um dos maiores poetas lusos de todos os tempos, em cuja tradição – retomada, mimetizada criativamente ou contestada – se formou e confirmou a nacionalidade literária do Brasil. A lírica brasileira, que nasce no Barroco e afirma-se com os poetas inconfidentes do grupo mineiro (a Inconfidência Mineira), veio toda marcada pelos episódios camonianos (sendo o episódio de Inês de Castro um dos mais buscados como modelo da Literatura Brasileira). Em ambas as epopeias do Brasil-Colônia, há também episódios que descrevem a morte de heroínas, escritas com semelhanças temáticas a Camões. O pré-texto frequentemente encontrado na lírica brasileira foi a narração de Adamastor, a Ilha dos Amores e o discurso da Ninfa. Parece como que a formação literária no Brasil estivesse nascendo da superposição que se dá entre a tradição herdada de Camões e a sua lenta rutura.

O discurso épico (e, mais tarde, também lírico e qualquer outro), anteriormente de olhar estrangeiro, adquire na época "pós-Gâmica" (Gama do Vasco, Gama do Basílio…) o sentido original de se ver brasileiro. A visão literária que se desvenda não é da Europa para o Brasil mas sim, do Brasil para a Europa. Esta nova visão emerge do modelo fundador camoniano, reescreve o discurso dominante, ultrapassa-o e forma o novo imaginário, através aos valores e às condições da

nova cultura brasileira. É a partir de *Caramuru* que se reforça o poder do modelo ideológico e estético europeu e a partir de *O Uruguay* é que se funda uma nova tradição literária. Enfim, evidenciamos os dois textos peregrinos (ou de transição da tradição camoniana) que asseguraram a fama aos seus autores na cultura brasileira e aproximaram o movimento árcade do Romantismo na literatura nacional do Brasil.

Referência bibliográficas

BARTHES, R. *et al*. (1973), *Literatura e Sociedade*, Estampa, Lisboa.

CALMON, P. (1981), "Camões e o Brasil", em: *Estudos sobre Camões. Páginas do Diário de Notícias dedicadas ao poeta no 4º centenário da sua morte*, Imprensa Nacional–Casa da Moeda–Editorial Notícias, Lisboa, pp. 149-153.

CAMÕES, L., de (1988), *Os Lusíadas*, Ulisseia, Lisboa.

CÂNDIDO, A. (1989 [1959]), *Formação da Literatura Brasileira*, vol. 1 e 2, Martins Editora, São Paulo.

CAVALCANTE, M. (2001), *Por Mares Muito Antes Navegados. A tradição de Camões na poesia colonial brasileira*, Editora da ULBRA, Canoas.

GAMA, B., da (2009 [1769]), *O Uruguay. A Declamação Trágica*, Martin Claret, São Paulo.

LUCAS, F. (1989), *Do Barroco ao Modernismo*, Ática, São Paulo.

MOISÉS, M. (1983), *História da Literatura Brasileira*, Cultrix/Ed. da USP, São Paulo.

MOISÉS, M. (ed.) (1999 [1967]), *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*, Cultrix, São Paulo.

PIRES FERREIRA, J. (1993 [1979]), *Cavalaria em Cordel. O Passo das Águas Mortas*, HUCITEC, São Paulo.

SANTA RITA DE DURÃO, [J.] (s/d. [1781], *Caramuru: Poema Épico*, Fundação Biblioteca Nacional – Departamento Nacional do Livro, Rio de Janeiro, [on line] http://international.loc.gov/intldl/brhtml/pdf/caramuru.pdf – 16.01.2014.

SANTA RITA DE DURÃO, J. (2009), *O Caramuru. Aventuras Prodigiosas de um Português Colonizador no Brasil*, adaptação em prosa do poema épico de Frei José de Santa Rita Durão por João de Barros, Sá da Costa, Lisboa.

TOPA, F. (1997), "Basílio da Gama: a obra por vir – 17 inéditos e uma nova versão", *Línguas e Literaturas – Revista da Faculdade de Letras*, XIV, Porto, pp. 399-433.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.11

Kamila Krakowska
Universidade de Lisboa
krakowska.rodrigues@gmail.com

As memórias perdidas da nação moçambicana: *Terra Sonâmbula* e *O Outro Pé da Sereia* de Mia Couto

Resumo:
No presente ensaio problematizaremos a relação entre a memória e o esquecimento no processo da construção da identidade nacional, analisando dois romances do escritor moçambicano, Mia Couto. *Terra Sonâmbula* e *O Outro Pé da Sereia* apresentam várias personagens que partem em viagem na busca de memórias perdidas, tanto do seu próprio passado como do passado coletivo da nação. O primeiro livro trata do sofrimento causado pela longa guerra civil da pós-independência enquanto o outro aborda a história colonial de Moçambique e o tema da escravatura.
Palavras-chave: memória, esquecimento, Mia Couto, identidade nacional, literatura moçambicana.

Abstract:
Lost memories of the Mozambican nation: Terra Sonâmbula and O Outro Pé da Sereia by Mia Couto
The aim of this article is to question the relation between memory and oblivion in the process of constructing national identity, analysing two novels by the

Mozambican writer Mia Couto. *Terra Sonâmbula* and *O Outro Pé da Sereia* present several characters who travel in search of the lost memories from their own past as well as from the common past of the nation. The first novel deals with the suffering caused by the long civil war in the post-independence period while the other is focused on the Mozambican colonial history and the subject of slavery.

Keywords: memory, oblivion, Mia Couto, national identity, Mozambican literature.

Falar sobre a memória no contexto nacional conduz inevitavelmente a questões como a relação entre memória e esquecimento, entre memória individual e coletiva ou, finalmente, entre memória e história, conforme discute Paul Ricoeur em *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* [2000]. No presente ensaio problematizamos estas questões sob a perspetiva da narrativa pós-colonial, analisando dois romances do escritor moçambicano, Mia Couto. Tanto *Terra Sonâmbula* como *O Outro Pé da Sereia* contam a história de personagens que viajam em busca de memórias perdidas, tanto do seu próprio passado como do passado coletivo da nação. O primeiro livro trata do sofrimento causado pela longa guerra civil da pós-independência enquanto o outro aborda o passado colonial de Moçambique e o tema da escravatura. As andanças sonâmbulas das várias personagens e o seu desejo de (re)inventar o passado incitam questões sobre a fidelidade da memória, sobre a relação entre o Eu e o Outro numa comunidade com um passado turbulento e sobre a estratégia de construção da identidade (individual ou coletiva) a partir de memórias não fidedignas.

Os dois romances são constituídos por duas narrativas paralelas. Em *Terra Sonâmbula*, Muidinga, um rapaz traumatizado, encontra no interior de um machimbombo incendiado no meio de uma estrada deserta cadernos escritos por Kindzu durante a sua odisseia pelas terras de Moçambique no auge da guerra civil. Os cadernos, lidos pela criança cada noite, contam histórias de várias personagens que cruzaram o caminho de Kindzu, entre os quais Dona Virgínia, uma velha

senhora portuguesa que vive reinventando as suas lembranças. Em *O Outro Pé da Sereia*, que entrelaça uma narrativa contemporânea com fragmentos de um fictício manuscrito quinhentista, não é apenas uma criança que sofre de amnésia, mas toda a comunidade de Vila Longe. Essa é a aldeia natal de Mwadia, uma mulher jovem que é obrigada a regressar a casa para abrigar uma misteriosa e antiga estátua de Nossa Senhora e deste modo salvar o seu marido. Ali, a visita de um casal de americanos desencadeia uma série de acontecimentos que forçam os moradores de Vila Longe a confrontarem-se com o seu passado. Ao analisar as diversas estratégias de afirmação e de silenciamento do passado presentes nestes dois romances, este artigo vai discutir a relação entre memória e esquecimento no processo da construção da identidade nacional.

Muidinga é um rapaz sem história. No primeiro capítulo o narrador resume os acontecimentos que o levaram a sair do campo de refugiados na companhia do velho Tuahir, com quem não o unem nenhuns laços de sangue. Tendo sobrevivido a uma doença que "quase o arrastara até à morte" [Couto, 2008: 12], "Muidinga se meninou outra vez" e o velho "teve que lhe ensinar todos os inícios: andar, falar, pensar" [*ibidem*: 12]. Quando o menino insistentemente faz perguntas sobre o seu passado, Tuahir responde decididamente "Você não tem estória nenhuma" [*ibidem*: 38]. Só quando a criança esfomeada tenta comer uma raiz de mandioca venenosa é que o velho decide contar ao rapaz como o encontrou moribundo no campo de refugiados. Segundo o relato de Tuahir, este encontrou o menino quase sem vida e cuidou dele até que, gorando todas as expectativas, ele despertou como "uma criança a nascer, quase em estado de saúde" [*ibidem*: 57] e foi batizado Muidinga. A amnésia, a ausência de alguma "estória", permite a Muidinga recomeçar uma vida nova sem a bagagem trágica da guerra. No entanto, este mecanismo de autoproteção implica também a perda da identidade. Sem conhecer o seu verdadeiro nome e a sua família, marcos básicos de autodefinição, o rapaz sente um vazio epistemológico. No episódio da mandioca, Muidinga é literalmente alimentado com a história sobre o seu passado para que ganhe forças para seguir caminho em busca da comida.

A sua persistência em descobrir o passado apesar da visível relutância de Tuahir e a tentação de se identificar com diferentes personagens dos cadernos de Kindzu (especialmente com Junhito, irmão de Kindzu, e com Gaspar, filho desaparecido de Farida) derivam da necessidade de ter uma âncora que lhe permita definir o seu lugar no mundo e criar laços de pertença. De facto, o rapaz ativamente constrói estas identidades "emprestadas"[1] quando convence Tuahir a que representem as personagens de Kindzu e do seu pai Taímo numa brincadeira que suspende a fronteira entre as duas narrativas paralelas [*ibidem*: 168-170]. Além disso, o rapaz torna-se o narrador da história de Kindzu quando conta a Tuahir "tudo de cabeça, palavra por palavra" [*ibidem*: 99] sem recorrer às folhas escritas. Este ato de recontar é também um ato de emancipação e autodefinição. Como narrador, Muidinga torna-se o autor da sua nova história inventada.

No entanto, a sua identidade "emprestada" é volátil e em constante (re)construção, tal como a paisagem à volta do machimbombo incendiado. Este mundo sonâmbulo, tal como o deserto metafórico de Zygmunt Bauman[2] [1996: 23], é um cenário de busca. Neste contexto não é possível erguer uma só identidade bem definida. Muidinga vai construindo várias identidades fragmentadas que se vão desmoronando com a passagem do tempo e com as suas andanças pela estrada morta e pelos cadernos de Kindzu. Como argumenta Ana Mafalda Leite, a viagem de Muidinga (embora, dentro da lógica do romance, ele descubra que não é ele a andar, mas a estrada) é uma viagem iniciática:

[1] Segundo Tuahir, "os escritos de Kindzu traziam ao jovem uma memória emprestada sobre esses impossíveis dias. Ao menos ele acreditasse tudo aquilo ser fantasia, estoriazinha que se conta para fazer de conta" [Couto, 2008: 138].

[2] Zygmunt Bauman usa a metáfora do deserto para visualizar a condição do mundo pós-moderno (e também, na nossa opinião, pós-colonial) onde a preservação de identidade construída passou a ser um desafio: "the desert, though comfortingly featureless for those who seek to make their mark, does not hold features well. The easier it is to emboss a footprint, the easier it is to efface it. A gust of wind will do. (…) In a desert-like world it takes no great effort to blaze a trail – the difficulty is how to recognize it as a trail after a while" [Bauman, 1996: 23].

> Muidinga recebe o legado por escrito, são os caderninhos de Kindzu; mas recupera a postura bárdica ao retransmiti-los oralmente, todas as noites, à volta da fogueira, ao Velho Tuahir, enquanto narrativa iniciática, de aprendizagem de valores éticos e morais, de comportamentos, de experiência e de sabedoria. (…) A escola da sociedade tradicional consiste na aliança entre o acto recriativo de uma palavra legada, e a educação pela palavra repetida [Leite, 2003: 60].

Embora esta estudiosa se concentre na complexa relação entre a oralidade e a escrita na análise das leituras de Muidinga, as suas observações sobre a importância do legado escrito e da postura bárdica da criança são também fundamentais para a melhor compreensão do papel complementar de memória e de esquecimento. Para sobreviver ao trauma da guerra, Muidinga precisa esquecer o seu passado. No entanto, esta ausência protetora é, de facto, uma ferida na sua integridade. Por isso, o rapaz envereda pelos caminhos feitos de estórias, mitos e sonhos, tal como a própria terra sonâmbula que "anda procurar dentro de cada pessoa, anda juntar os sonhos" [Couto, 2008: 197]. Assim, Muidinga torna-se a metonímia da própria terra, do corpo da nação moçambicana.

Esquecer não é um deliberado ato de renúncia, mas um processo natural de seleção e organização de informações guardadas na memória de longo prazo. Há muitas e variadas explicações para que certas recordações sejam retidas na nossa memória durante décadas enquanto outras são apagadas. No entanto, qualquer que seja a razão, há uma tendência natural para preencher o passado com narrativas que suportem a nossa identidade. Como argumenta Benedict Anderson:

> All profound changes in consciousness, by their very nature, bring with them characteristic amnesias. Out of such oblivion, in specific historical circumstances, spring narratives. (…) How strange it is to need another's help to learn that this naked baby in the yellowed photograph, sprawled happily on rug or cot, is you. (…) Out of this estrangement comes a conception of personhood, *identity* (yes, you and that naked baby are identical) which, because it cannot be remembered, must be narrated [Anderson, 1991: 204].

Tal como as pessoas, também as nações precisam destas histórias/estórias para fundamentar a ideia da comunidade imaginada. De facto, já Ernest Renan no seu estudo clássico "Qu'est-ce qu'une nation?" [1991] defende que o esquecimento de certos acontecimentos históricos é vital para a fundação de uma nação. Segundo Anderson, a única, embora significativa, diferença entre a memória individual e "nacional" deriva do facto das nações não terem um nascimento claro e bem definido no tempo e espaço e a sua morte, se acontecer, nunca ser natural [*ibidem*: 205]. Neste contexto, a amnésia de Muidinga – o apagamento completo do seu passado – pode ser interpretada como uma metáfora da impossível narrativa da nação moçambicana em face da tragédia da guerra civil. No entanto, para curar as feridas e (re)construir a comunidade imaginada após o fim do conflito armado é preciso quebrar o silêncio e "andar juntar os sonhos" [Couto, 2008: 197] para encontrar uma narrativa que conjugue as múltiplas vozes que compõem esta nação.

Em *O Outro Pé da Sereia*, o esquecimento parece constituir um fundamento da identidade dos moradores de Vila Longe. Um dos seus habitantes mais proeminentes, o empresário Casuarino, "tinha medo de se lembrar e não se reconhecer no homem que, um dia, já fora" [Couto, 2006: 339]. O processo de autorreconhecimento, constitutivo para a formação da identidade segundo a aceção de Benedict Anderson acima citada, é perturbado pelo medo. Em vez de ir preenchendo gradualmente os vazios da memória com narrativas reais ou imaginárias para chegar a um estado de autodefinição, as personagens dessa aldeia fictícia vão pouco a pouco apagando quaisquer vestígios do seu passado turbulento. Uma das duas epígrafes do capítulo 17, atribuída ao barbeiro local Arcanjo Mistura, descreve este processo:

> Primeiro, perdemos lembrança de termos sido do rio.
> A seguir, esquecemos a terra que nos pertencera.
> Depois da nossa memória ter perdido a geografia,
> acabou perdendo a sua própria história.
> Agora, não temos sequer ideia de termos perdido alguma coisa
> [Couto, 2006: 331].

Como explica o narrador, o rio Zambeze "servia de refúgio e barreira para assaltos de estranhos e vizinhos, guerreiros ferozes e raptores de escravos" [Couto, 2006: 343] e os povos que habitaram as suas margens eram descendentes de escravos e escravocratas, de vítimas e culpados, de perseguidos e assaltantes, vivendo juntos numa comunidade. Por isso, esquecer tornou-se uma estratégia de sobrevivência, segundo apontam Allen e Barbara Isaacman, cuja obra *Slavery and Beyond: The Making of Men and Chikunda Ethnic Identities in the Unstable World of South-Central Africa* é citada em epígrafe [Couto, 2006: 309]. O papel social do mecanismo de "amnésia histórica", termo usado por Allen e Barbara Isaacman [Isaacman, Isaacman, 2004], é simbolicamente representado no romance pela Árvore do Esquecimento. Como já referimos num outro artigo nosso [Krakowska-Rodrigues, 2012: 90], os moradores de Vila Longe estabeleceram um ritual comum que consistia em girar à volta do tronco dessa árvore milenar e permitia apagar completamente o passado e as origens da pessoa sujeita a esta cerimónia. Em consequência, sem passado e sem identidade, o indivíduo não podia ser responsabilizado. A necessidade vital de esquecer deriva aqui não só da experiência de trauma, como é o caso de Muidinga, mas da complexa relação entre o trauma e o sentimento de culpa. No seu estimulante livro sobre trauma e narrativa, Cathy Caruth argumenta: "History, like trauma, is never simply one's own, (…) history is precisely the way we are implicated in each other's traumas" [Caruth, 1996: 24].

É justamente sobre esta relação entre o trauma e a história e sobre as suas implicações para a formação da nação moçambicana que Mia Couto fala na entrevista realizada no âmbito do projeto *Nação e Narrativa Pós-colonial*:

> O processo de construção em Moçambique foi feito com esquecimentos sucessivos. Quer dizer, nós somos mais uma nação não porque falamos a mesma língua e porque lembramos as mesmas coisas, mas porque nós esquecemos as mesmas coisas da mesma maneira. Temos a mesma vontade de esquecer. Então, é uma espécie de edifício feito de ausências, mais do que presenças.

E conclui:

> A escrita literária pode levantar [estas questões] porque se percebe que está a tratar isso como uma história; como uma história, digamos assim, procurando não apontar dedos e culpas. E por isso a escrita pode ter este efeito curativo, não é? Uma espécie de catarse, que é importante ser feita [Leite *et al*., 2012: 165].

Tal como a escrita pode ter um efeito curativo para uma sociedade traumatizada por diversos acontecimentos ao longo da sua história, também as personagens nos dois romances coutianos recorrem à escrita para sarar as suas feridas e saudades. Em *Terra Sonâmbula*, enquanto Muidinga preenche a sua história com as memórias "emprestadas", as memórias de Dona Virgínia / Virginha[3] são como pequenos núcleos narrativos que permitem construir múltiplos enredos, manipulando o passado, o presente e o futuro. A velha portuguesa durante décadas viveu na província moçambicana, dominada pelo marido violento e sonhando com o regresso à sua terra natal. Depois da morte de Romão Pinto, a viúva refugia-se na loucura e enclausura-se na sua quinta na companhia das crianças locais a quem conta inúmeras estórias sobre a sua família:

> Dona Virgínia Pinto. Ali estava ela, varandeando no exercício de sua última meninez. (…). A portuguesa se vai deixando em tristonhas vagações. Branca de nacionalidade, não de raça. O português é sua língua materna e o makwa, sua maternal linguagem. Ela, bidiomática. Os meninos negros lhe redondam a existência, se empoleirando, barulhosos, no muro [Couto, 2008: 172].

As crianças ouvem entusiasmadas as histórias sobre os antepassados de dona Virgínia, como se fizessem parte da sua família. Quando pedem à "avó" para contar "aquela do pai de seu pai" [*ibidem*: 174], "Virginha sorri, grata dos meninos se introduzirem em sua família,

[3] Ao longo da narrativa o nome aparece com duas grafias. Phillip Rothwell apresenta uma interpretação interessante da função destes homófonos [2004: 85].

como se eles fossem tão antigos como ela" [*ibidem*]. No entanto, tanto as *nuances* do enredo como a caracterização dos protagonistas vão variando ora pela intervenção dos ouvintes ("Os meninos se disputam, todos querendo mexer na fábula da velhinha" [*ibidem*]) ora pela invenção da própria autora. Kindzu explica este processo no seu caderno:

> Mais Virgínia repete os contos mais a verdade se resvala: o avô Cruz de olhos louros, hoje; amanhã um negro de rosto carapinhoso. A criançada nem se importa. Verdade, em infância, é um jogo de brincar. Em redor da anciãzinha, os miúdos sempre folgam, sem desilusão [*ibidem*: 175].

Na sua análise da personagem de Dona Virgínia, Peron Rios compara a postura perante a realidade observada das crianças e dos idosos e argumenta que não é apenas "a infância que se responsabiliza pelo alargamento do espaço virtual" [Rios, 2005: 76], um espaço que se pode definir como toda a realidade captada e/ou criada pela mente humana. "A velhice", segundo Rios, "por um caminho inverso ao sonho pueril, também delineia seus caminhos" [*ibidem*]. O estudioso tece uma linha de interpretação estimulante focando as diversas "memórias inventadas" da velha senhora e conclui que a reinvenção das memórias de Dona Virgínia representa "uma metáfora da História não apenas como ciência, mas também como ficção, como poesia (*poeisis*: criação)" [*ibidem*: 77]. No entanto, a sua insistência em diferenciar as memórias inventadas pelos jovens classificados como sonhadores e os velhos que, supostamente, "querem retornar a um paraíso perdido, guardado na memória" [*ibidem*: 76-77] parece precipitada. Como revela a passagem acima citada, tanto Dona Virgínia como as crianças que a acompanham partilham os mesmos sonhos e as mesmas estórias. Enquanto a portuguesa "lembra" um avó "negro de rosto carapinhoso" [Couto, 2008: 175], a criançada entusiasma-se ouvindo os episódios da vida da sua imaginária família.

Neste contexto, a leitura de Phillip Rothwell aprofunda muito mais a relação entre a memória e a narrativa e permite compreender com maior nitidez a inter-relação entre a memória e a identidade desenvolvida em *Terra Sonâmbula*. Ao analisar a cena em que Dona Virgínia

pede a Farida para "enviar-lhe cartas, falseando autorias, fingindo o longe" [*ibidem*: 83], o estudioso argumenta:

> Virgínia is to be written, her history and her present are to be refashioned through the text; she becomes the letters as well as the destination of the letters. She is the subject and the object – both direct and indirect – of the writing. (…) Furthermore, it is an interaction that foregrounds the oral nature of missive texts because the letters are used to recreate constantly new subjectivities for Virgínia, in a process that follows the strategies of an oral storyteller and not the archetype of writing as a mechanism used to stabilize knowledge or identity [Rothwell, 2004: 86].

Tal como Muidinga, Dona Virgínia preenche o seu passado com as narrativas que são, de facto, uma expressão da busca de identidade. As estórias são um veículo que permite partir em imaginárias viagens e explorar novos territórios identitários. O rosto do avô da senhora portuguesa ora vai escurecendo ora clareando na sua (falseada) memória consoante as mudanças na sua própria autoimagem. Como destaca Rothwell na passagem acima citada, contar estórias é uma estratégia de transformação, de mudança. A identidade dessa mulher "bidiomática" [Couto, 2008: 172] não pode ser encaixada numa única narrativa hegemónica. Narrando em duas línguas e oscilando entre as fragmentadas lembranças sobre a família portuguesa e sobre a experiência da vida africana, Dona Virgínia consegue construir "um outro modo de ler e ver a trama das diferenças" [Padilha, 2005: 26], um novo olhar que Laura Padilha considera imprescindível para criar "um fecundo espaço de mútuas possibilidades de entendimento no qual igualmente proliferam muitas cumplicidades e inúmeras histórias entrelaçadas" [*ibidem*: 25-26]. "Imaginando" as suas memórias, a velha portuguesa cria uma narrativa incompleta, aberta e em constante transformação que desafia as narrativas normativas sobre identidades bem definidas e unidimensionais.

Além disso, os atos de falsificar as cartas e de recortar as fotografias antigas, criando novas realidades e novas memórias, parecem desafiar a suposta objetividade da historiografia que é fundamentada em tais artefactos. O carácter parcial e, de facto, subjetivo da

historiografia tem sido alvo de críticas e polémicas na época pós-moderna e o conceito de verdade histórica tem sido desafiado por vários estudiosos, entre os quais se destaca Hayden White [2001]. No entanto, a rivalidade entre o subjetivo e o coletivo revela-se ainda mais complexa quando se considera a questão da memória. Como explica Paul Ricoeur:

> C'est dans cette situation hautement polémique, qui oppose à une tradition ancienne de réflexivité une tradition plus jeune d'objectivité, que mémoire individuelle et mémoire collective sont misses em position de rivalité. Mais ce n'est pas sur le même plan qu'elles s'opposent, mais dans des univers de discours devenus étrangers l'un à l'autre [Ricoeur, 2000: 114].

A evasão de Dona Virgínia que rejeita a aparente verdade objetiva e (re)cria os artefactos históricos que lhe permitem inventar novas memórias pode ser lida como uma metáfora da suspensão da oposição artificial entre a memória individual e coletiva, pela qual clama Ricoeur. A memória individual da velha portuguesa é subjetiva e fluida, mudando com cada estória contada às crianças. No entanto, essas memórias imaginadas são fruto da sua experiência de vida fronteiriça, liminar. É nesse falseado passado que a mulher expressa a sua identidade múltipla: bidiomática, branca e negra. É nele que se cruza a memória individual de uma velha portuguesa que vive em Moçambique e a memória coletiva dos viajantes, dos imigrantes, dos deslocados e de todas as comunidades multiculturais.

Em *O Outro Pé da Sereia* a reescrita da memória histórica da comunidade também é tecida por múltiplas narrativas (re)inventadas. Mwadia envereda pelas folhas do manuscrito sobre a viagem do jesuíta Dom Gonçalo de Silveira ao império de Monomotapa e estuda os livros sobre a história de colonização de Moçambique procurando inspiração para criar a sua própria narrativa sobre o passado da nação e a recontar ao casal de estudiosos americanos durante encenados transes espirituais. O tema de reescrita histórica neste romance já foi abordado num outro artigo nosso [Krakowska, 2010], mas é importante notar que as noções de memória e de história são

frequentemente sobrepostas e inseparáveis. Como argumenta a propósito Elena Brugioni, o episódio do transe "parece apontar para um processo de reminiscência que se conjuga com a descoberta da chamada tradição e que se opõe a uma dinâmica de esquecimento que, em rigor, parece constituir um tópico central desta narração" [Brugioni, 2012: 146].

Enquanto Mwadia narra o passado procurando o sentido do presente, Arcanjo Mistura, o barbeiro de Vila Longe, sente necessidade de (re)inventar o seu presente para fundamentar o seu passado. O homem cria falsas missivas que têm o poder de mover "o passado dentro do presente" [Couto, 2008: 82], adaptando aqui a citação de *Terra Sonâmbula* sobre as cartas de Dona Virgínia. O antigo revolucionário ficou profundamente desiludido com a situação política e social do país pelo qual tinha lutado:

> No centro da única praça, Arcanjo Mistura há tempos que se exerce como barbeiro. De tanto tesourar, já tem o polegar calejado. O polegar e a alma. Arcanjo Mistura – Mestre Arcanjo, como lhe chamam – é um homem desiludido, amargado com o rumo político do país, inconformado com aquilo que chama o «prateleirar» da Revolução [Couto, 2006: 139-140].

O barbeiro é o autor dos comunicados secretos sobre a suposta queda de um navio de espionagem americano, transmitidos a uma estação de correios local que deixou de funcionar há anos. Além disso, quando Benjamin Southman – um historiador americano que veio visitar a vila – desaparece, o homem confessa que tinha morto este "espião ao serviço do governo americano" [*ibidem*: 337]. Forjando as missivas oficiais e confessando um assassinato que não tinha acontecido, Mestre Arcanjo tece uma narrativa que lhe permite reviver as lembranças da luta pela independência de Moçambique e, provavelmente, todos os ideais que o levaram a dedicar a sua vida a essa missão. Velho e doente, parecia "um guerreiro derrotado, sem guerra nem exército" [*ibidem*: 339]. No entanto, entre as inexistentes paredes da barbearia, o homem vai criando novos cenários e novos desafios que lhe permitem manter a postura de "um solene cavalheiro" [*ibidem*: 367].

A evasão pode ter um efeito curativo permitindo silenciar os traumas e as culpas e construir um refúgio que proteja a comunidade de todas as cisões e conflitos. No entanto, como argumenta o próprio escritor na entrevista cedida a Elena Brugioni, na sociedade moçambicana há "uma acumulação de amnésias e esquecimentos" paralisante [Brugioni, 2010: 148]. Em consequência, várias personagens de *O Outro Pé da Sereia* precisam de reinventar as suas memórias, (re) criando desta maneira os fundamentos da sua identidade. No entanto, as suas travessias terminam apenas quando eles assumem o seu passado e a sua identidade de seres fronteiriços, o que é simbolicamente representado na cena quando Mwadia oferece à estátua de Nossa Senhora, ela própria o símbolo de mestiçagem cultural, um lenço, herança da sua avó esclavagista, e uma caixa de rapé, da sua avó escrava. Carmen Tindó Secco analisa esta imagem da santa no final do romance como uma "alegoria dessa mesclagem étnica, religiosa, cultural e histórica que perpassa a sociedade moçambicana, principalmente a região do Zambeze" que "reaproximando tradição e modernidade, revolucionários e opressores, colonizados e colonizadores, escravos e senhores, evidencia que nem sempre esses pares se encontram em oposição" [Secco, 2012: 101].

Em conclusão, a memória em *Terra Sonâmbula* e *O Outro Pé da Sereia* é uma narrativa. Uma narrativa que as personagens traumatizadas como Muidinga ou os moradores de Vila Longe ora apagam ora reinventam procurando uma estória que pudesse exprimir a sua vida, a sua história, a sua identidade. No entanto, essa memória imaginada e em constante transformação não é simplesmente uma memória individual, mas é sempre interligada com as múltiplas memórias da nação moçambicana. De facto, esta pluralidade de memórias/estórias que se tecem ao longo dos romances destaca a necessidade de relembrar e recontar certos episódios da complexa história de Moçambique para poder construir uma narrativa da(s) memória(s) da nação, heterogénea e variada como as próprias pessoas que a compõem.

Referências bibliográficas

ANDERSON, B. (1991), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London.

BAUMAN, Z. (1996), "From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity", em: Hall, S., Gay, P., du (ed.), *Questions of Cultural Identity*, Sage, London, pp. 18-36.

BRUGIONI, E. (2010), "Uma Conversa com Mia Couto", em: Brugioni, E. *et al.* (ed.), *Áfricas Contemporâneas / Contemporary Africas*, Húmus, Vila Nova de Famalicão, pp. 143-152.

BRUGIONI, E. (2012), *Mia Couto: Representação, História(s) e Pós-colonialidade*, HÚMUS, Vila Nova de Famalicão.

CARUTH, C. (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London.

COUTO, M. (2006), *O Outro Pé da Sereia*, Caminho, Lisboa.

COUTO, M. (2008), *Terra Sonâmbula*, Caminho, Lisboa.

ISAACMAN, A., ISAACMAN, B. (2004), *Slavery and Beyond: The Making of Men and Chikunda Ethnic Identities in the Unstable World of South--Central Africa*, Heinemann, Portsmouth.

KRAKOWSKA, K. (2010), "A formação da ideia de nação nos jogos de reescrita do passado colonial em «A Gloriosa Família e O Outro Pé da Sereia»", *Via Atlântica*, 17, São Paulo, pp. 57-68.

KRAKOWSKA-RODRIGUES, K. (2012), "Mariana e Mwadia: identidades errantes da nação moçambicana", *Mulemba*, vol. 1, 7, Rio de Janeiro, pp. 79-93.

LEITE, A. M. (2003), *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*, Colibri, Lisboa.

LEITE, A. M. *et al.* (2012), "Entrevista com Mia Couto", em: Leite, A. M. *et al.* (ed.), *Nação e Narrativa Pós-colonial II. Angola e Moçambique: Entrevistas*, Colibri, Lisboa, pp. 161-182.

PADILHA, L. (2005), "Da Construção Identitária a uma Trama de Diferenças – Um Olhar sobre as Literaturas de Língua Portuguesa", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 73, Coimbra, pp. 3-28.

RENAN, E. (1991), "«Qu'est-ce qu'une nation?». Conférence proferée le 11 mars 1882 à la Sorbonne", em: Forest, P. (ed.), *Qu'est-ce qu'une nation?*

Litérature et identité nationalede 1871 à 1914, Pierre Bordas et fils, Paris, pp. 12-48.

RICOEUR, P. (2000), *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Ed. du Seuil, Paris.

RIOS, P. (2005), *A Viagem Infinita: Estudos sobre Terra Sonâmbula de Mia Couto*, Ed. Universitária da UFPE, Recife.

ROTHWELL, P. (2004), *A Postmodern Nationalist: Truth, Orality and Gender in the Work of Mia Couto*, Bucknell University Press, Lewisburg.

SECCO, C. T. (2012), "Os Outros Pés da História (uma leitura de «Choriro» de Ba Ka Khosa e de «O Outro Pé da Sereia» de Mia Couto)", em: Leite, A. M. *et al.* (ed.), *Nação e Narrativa Pós-colonial em Angola e Moçambique: Ensaios*, Colibri, Lisboa, pp. 91-106.

WHITE, H. (2001), *Trópicos do Discurso: Ensaios sobre a Crítica da Cultura*, Editora da USP, São Paulo.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.12

Júlio Cesar Machado de Paula
Universidade de São Paulo
jcmpaula@yahoo.com.br

Nem todas as crianças vingam!: genealogia e afrodescendência na literatura brasileira

Resumo:
Neste artigo, expomos as duas correntes de pensamento que, na transição do século XIX para o século XX, buscam refletir acerca da miscigenação e da constituição étnica futura do Brasil. Por um lado, temos o grupo não assimilacionista, que se move, em nossa expressão, por um "pessimismo realista". E, por outro, o grupo majoritário, de caráter assimilacionista e caracterizado, também em nossa expressão, por um "otimismo genocida". Em seguida, apresentamos três casos de autores que trataram da questão na literatura brasileira: Aluísio Azevedo (*O mulato*), Machado de Assis (*Pai contra mãe*) e Nelson Rodrigues (*Anjo negro*).

Palavras-chave: Afrodescendência, relações raciais, Aluīsio Azevedo, Machado de Assis, Nelson Rodrigues.

Abstract:
***Not all babies have the luck to be born!*: genealogy and African descendancy in Brazilian literature**
This paper intends to expose two currents of thought concerning the future of miscegenation and Brazilian ethnic constitution from the late 19th century to the early 20th century. On one hand, we have non-assimilationist group, characterized here by the expression "realistic pessimism." And, on the other hand, the majority group, formed by assimilationists and summarized by the expression "genocidal optimism." Then, three Brazilian authors who deal with the theme are presented as examples: Aluísio Azevedo (*O mulato*), Machado de Assis (*Pai contra mãe*) and Nelson Rodrigues (*Anjo negro*).
Keywords: African descendancy, race relations, Aluísio Azevedo, Machado de Assis, Nelson Rodrigues.

A primeira metade do século XIX assinala não apenas a independência política do Brasil, mas o momento em que se torna mais evidente a tarefa de imaginação do país como estado e como nação possível. Diferentemente do que se passou com a maioria de seus novos vizinhos, o processo de independência do Brasil não resultou de um movimento propriamente revolucionário, mas de um arranjo de setores dominantes em defesa de seus interesses concretos, fundamentalmente, a agroexportação e o sistema escravista que a mantinha. Da mesma forma, o projeto de literatura nacional, que então dá seus primeiros passos, não espelharia o país já então múltiplo e heterogêneo, mas uma idealização de unidade fundamentada em interesses de um grupo específico.

Diferentemente do que se verificava no período colonial, o escravismo posterior à independência do Brasil processou-se sob o signo da criação de nossa nacionalidade, em um primeiro momento, e sob a égide do racismo pseudocientífico, a partir de 1870, quando a escravidão já se encontrava em franca decadência. Com base nesses dois elementos, ou seja, na imaginação da nacionalidade e no imaginário racista, teria sido moldado um "escravismo entranhado" [Alencastro, 2007: 323], que persistiria, sob a forma de um racismo velado, até meados do século XX.

Paradoxalmente, o processo de emancipação gradual dos escravos acentuou o florescimento de discursos racistas, pois, com a eliminação do ordenamento jurídico positivo ou consuetudinário que definia um marco divisório entre senhores e escravos, novos mecanismos de coerção, especialmente de ordem ideológica e simbólica, serão necessários para assegurar o *status quo* dos grupos hegemônicos. Como bem observa Davis, durante o escravismo oficial, os barões do café "governavam um mundo em que não havia gradação entre a escravidão e a liberdade" [Davis, 2001: 276], ou seja, um mundo que, embora já diversificado do ponto de vista étnico, encontrava-se dividido entre livres e não-livres. Tal divisão, ou seja, a linha separatória entre a liberdade e o cativeiro, construiu-se paralelamente a uma divisão de caráter étnico, não apenas pelo fato de os escravos trazidos para o Brasil serem todos de origem africana, mas por se adotar aqui, ao menos até a Lei Rio Branco, o princípio jurídico *partus ventrem sequitur*, pelo qual o filho deveria herdar o *status* da mãe. No contexto patriarcal brasileiro, em que as relações interétnicas eram de natureza "viripotestativa" [Alencastro, 1985: 57], isto é, consubstanciavam-se majoritariamente entre homens brancos e mulheres escravas, a adoção de tal princípio equivalia a definir o mestiço, ao menos em seu nascimento, como escravo. Tal cenário persistirá, mesmo após a abolição universal da escravidão, em 1888, e interpenetrará as discussões acerca da miscigenação e do projeto republicano brasileiro, como veremos a seguir.

Entre o "pessimismo realista" e o "otimismo genocida"

Proclamada em 1889, um ano apenas após a abolição universal da escravidão, a incipiente república brasileira mostrava-se presa ainda, no que tange às discussões étnicas e à miscigenação, às duas principais formulações teóricas europeias. Por um lado, vê-se a constituição de uma corrente não assimilacionista, que, entendendo a miscigenação

como um processo degenerativo da espécie, passa a interpretá-la como um obstáculo à constituição de uma nação futura. Preside tal grupo, em que se inserem Nina Rodrigues e Euclides da Cunha, o conceito que chamaremos, adiante, de "pessimismo realista". Por outro lado, e com um número maior de adeptos, tem-se a corrente de cunho assimilacionista, composta por aqueles que acreditavam que a suposta inferioridade reprodutiva dos negros e o estímulo à imigração branca europeia diluiriam progressivamente nossa herança africana até a eliminar por completo. Este grupo, que ganhará as graças do discurso oficial e encerrará em suas fileiras nomes como os de Oliveira Viana e João Batista de Lacerda, tem como fundamento comum o conceito a que designaremos como "otimismo genocida".

Não é outra a justificativa que Euclides da Cunha encontra para a existência de uma figura como a de Antônio Conselheiro, líder sertanejo que, em pleno interior baiano, ousou rebelar-se contra a República e contra os desmandos dos fazendeiros locais. Mestiço comandando outros tantos mestiços, Euclides vislumbra em Antônio Conselheiro o exemplo cabal de como a sobrevivência de traços não europeus em nossa composição ética obstavam e obstariam qualquer tentativa futura de nação. Diz o autor de *Os sertões*, a respeito do Conselheiro: "Em seu desvio ideativo vibrou sempre, a bem dizer exclusiva, a nota étnica. Foi um documento raro de atavismo" [Cunha, 2002: 253].

Malgrado a ampla recetividade da obra de Euclides da Cunha, prevaleceu entre os pensadores da república nascente o grupo que acreditou, por uma série de razões, na possibilidade de se constituir em território brasileiro uma nação imaginada em moldes europeus, ou seja, composta por um povo branco, livre de elementos ameríndios ou africanos. Desta feita, o processo de miscigenação será, em sentido inverso, evocado como instrumento eugênico capaz de direcionar a composição étnica do povo brasileiro pela eliminação progressiva de nossos substratos não europeus. Com base no argumento falacioso de que os componentes genéticos dos europeus seriam superiores aos dos demais grupos, acreditava-se que, pelos cruzamentos sucessivos, as gerações futuras trariam em si cada vez menos elementos

de origem africana, até sua completa eliminação. Os mais otimistas, como João Batista de Lacerda, acreditavam que o processo se consumaria em três gerações, ou seja, em aproximadamente um século.

O exemplo mais emblemático de tal crença viria, no entanto, da pintura, com a apresentação, em 1895 do quadro *A redenção de Cam*[1], óleo sobre tela de Modesto Brocos y Gomez. Natural de Santiago de Compostela, Brocos y Gomez radicou-se no Rio de Janeiro, onde atuou como professor da Escola Nacional de Belas Artes. O quadro representa uma família brasileira em sua transição rumo ao embranquecimento: à esquerda, vê-se a primeira geração na figura de uma senhora negra e idosa que, em gesto de agradecimento, volta seus braços para os céus; a seu lado, a segunda geração se faz presente pela filha mulata, que traz ao colo, no centro do quadro, o bebê que inaugura a terceira geração da família. Mais branco que o próprio pai, à direita, o bebê ostenta em suas mãos um pomo dourado, o fruto portador das sementes brancas da futura nação.

O título escolhido por Brocos y Gomez evoca o conhecido episódio bíblico em que Noé, embriagado, expõe sua nudez ao filho Cam, o qual, ao invés de cobri-lo, chamou os outros irmãos para que também vissem o pai despido. Já recobrado de suas faculdades, Noé decide punir o filho lançando uma maldição não sobre ele, diretamente, mas sobre sua descendência: "Maldito seja Canaã, disse ele; que ele seja o último dos escravos de seus irmãos!" [*Gênesis*, 2003: 9: 25-27]. Segundo a tradição judaico-cristã, o repovoamento da terra após o dilúvio se deu por três grandes ramos, oriundos cada qual da descendência de cada filho de Noé e responsável pela ocupação de cada uma das três partes conhecidas do *orbis terrarum*. Assim, a Europa foi repovoada pelos descendentes de Jafé; a Ásia, pelos descendentes de Sem; e a África, pelos amaldiçoados descendentes de Cam. Por essa ordenação, as gerações que sucederam a Cam deveriam servir, na condição de escravos, às gerações que sucederam

[1] A tela, hoje no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, pode ser visualizada em http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Reden%C3%A7%C3%A3o.jpg.

a Jafé e a Sem. Os africanos, por razões bíblicas, estariam, pois, predestinados a serem escravos dos europeus e dos asiáticos. Note-se, contudo, que o quadro de Brocos y Gomez trata da *redenção*, ou seja, da superação da maldição bíblica justamente pela eliminação da descendência de Cam, absorvida pelo sujeito de origem europeia por meio da mestiçagem. A maldição se elimina, radicalmente, pela própria eliminação do amaldiçoado. Estamos, bem se vê, no terreno do genocídio.

Para além do quadro em si, a receção por ele experimentada apontou justamente para a ideia, positivamente avaliada, de que a redenção da descendência de Cam dar-se-ia justamente por seu embranquecimento progressivo. Olavo Bilac, sob o pseudônimo de Fantasio, celebra o trabalho de Brocos y Gomes em um dos mais importantes jornais da época, a *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro. Diz ele: "Vede a aurora-criança, como sorri e fulgura, no colo da mulata – aurora filha do dilúvio, neta da noite. Cam está redimido! Está gorada a praga de Noé!" [Bilac, 1895: 1].

Quinze anos após a exposição inaugural da tela, seus efeitos ainda encontrariam eco nas palavras de João Baptista de Lacerda, que, no Primeiro Encontro Universal de Raças, realizado em Londres no ano de 1911, apresentaria o trabalho de Brocos y Gomez como ilustração do processo de embranquecimento supostamente em curso no Brasil, com a seguinte legenda: "O negro passando ao branco, na terceira geração, por efeito do cruzamento de raças".

Os efeitos externos fazem-se sentir sem demora. Após visita ao Brasil, Theodore Roosevelt, presidente dos Estados Unidos, assina o artigo *Brazil and the negro*, de elogio e suporte ao fenômeno, que acredita estar em curso. Publicado originalmente na revista *Outlook*, foi também traduzido para o português e estampado em primeira página pelo *Correio da Manhã*, em 7 de abril de 1914. Chega a causar espanto a naturalidade com que o presidente norte-americano defende, para um público brasileiro cioso de ler o que lê, o desaparecimento do substrato negro da população brasileira. Diz ele: "No Brasil… o ideal principal é o do desaparecimento da questão negra pelo desaparecimento do próprio negro, gradualmente absorvido pela raça branca".

E, adiante: "A enorme imigração europeia tende, década a década, a tornar o sangue preto um elemento insignificante no sangue de toda a nação. Os brasileiros do futuro serão, no sangue, mais europeus ainda do que foram no passado" [*apud* Skidmore, 1989: 85].

Um interessante exemplo de obra literária que nos apresenta ambas as posições pode ser dado pelo romance *Canaã*, de Graça Aranha, publicado no mesmo ano de *Os sertões*, 1902. Tendo como tema a imigração europeia para o Brasil no período imediatamente posterior à abolição da escravatura, o autor põe em cena dois imigrantes de origem germânica que sintetizam, cada qual a sua maneira, as duas visões sobre os efeitos da miscigenação sobre o futuro do país. Milkau, otimista, vislumbra no fenômeno uma oportunidade de civilização do Brasil, pois, para ele, o resultado dos cruzamentos tenderia para a matriz europeia, tida como a única civilizada. Para Lentz, por seu turno, a miscigenação conduziria o país a uma espiral de degeneração da própria espécie.

O contraponto a tais teorias, embora existente, surtiu pouquíssimo efeito à época. Dois nomes em especial se destacam: Manuel Bonfim e Alberto Torres. Em linhas gerais, ambos defendem a ideia sensata e mesmo óbvia de que o atraso brasileiro e a condição inferior da população negra eram devidos a fatores de ordem histórica e social, e não a essencialismos de cunho biológico, baseados em supostas diferenças inatas entre os grupos étnicos. Sobre a hierarquia das raças, diz Bonfim: "Tal teoria não passa de um sofisma abjeto do egoísmo humano, hipocritamente mascarado de ciência barata, e covardemente aplicado à exploração dos fracos pelos fortes" [Bonfim, 1903: 287]. Torres, por seu turno, de modo bastante avançado para a época, observa que, não por acaso, tais teorias ganharam fôlego sobretudo a partir da Conferência de Berlim e do relançamento da corrida colonial sobre territórios asiáticos e africanos [*apud* Skidmore, 1989: 136]. De qualquer forma, como ficou dito, as duas vozes não farão eco no tempo em que se pronunciaram. Seria preciso aguardar os sopros do culturalismo norte-americano que, depois da Primeira Guerra Mundial, ganharia força no Brasil com o trabalho de pensadores como Capistrano de Abreu e Gilberto Freyre.

A voz e a vez da literatura

Cabe-nos apontar, a essa altura, alguns exemplos de como a questão das genealogias afrodescendentes foram abordadas na literatura brasileira. O motivo aparece já no romantismo, com a peça *Mãe*, de José de Alencar, que estreia, de forma anônima, em 1860. Em linhas gerais, o enredo é bastante simples: Joana, escrava mulata, entrega-se para a venda para saudar compromissos financeiros do filho Pedro, que desconhece a própria ascendência. A informação sobre a origem de Pedro aflora pouco antes da cena final, tensionando uma relação doméstica apresentada, até então como harmônica. Vê-se, pois, que a genealogia africana só é possível enquanto perdura um silêncio sobre ela. A partir do momento em que se torna pública, o enredo encaminha-se para o desfecho trágico do suicídio de Joana. Cabe observar que, da mesma forma como Joana se oferecera para a venda, é ela quem se imola por meio do suicídio, constituindo um exemplo do que Bosi chamaria de "complexo sacrificial na mitologia romântica de Alencar" [Bosi, 2008: 179].

A questão genealógica ganharia novos contornos em *O mulato* (1881), de Aluisio Azevedo, que, ao se compor a partir do envolvimento de um homem mestiço, Raimundo, e de uma mulher branca, Ana Rosa, constitui um raro exemplo literário de inversão da relação viripotestativa. Contudo, a relação transgressora da ordem vigente não vigora, pois Raimundo acaba assassinado e Ana Rosa, ao sabê-lo, aborta o filho. Anos depois, casa-se com um homem branco, para a tranquilidade da avó portuguesa, que não queria ver um descendente seu "coçando a orelha com o pé" [Azevedo, 1986: 140].

O narrador faz questão de informar que Raimundo nasceu, ou seja, vingou, após uma sucessão de abortos sofridos por sua mãe. Diz ele: "Depois de vários abortos, Domingas deu à luz um filho de José da Silva. Chamou-se o vigário da freguesia e, no ato do batismo da criança, esta, como a mãe, recebeu solenemente a carta de alforria. Essa criança era Raimundo" [*ibidem*: 36-37]. Vê-se também que sua história está assinalada pelo *partus sequitur ventrem*, pois sua mãe, sendo

escrava, transmite-lhe a mesma condição; a alforria concedida a ele no ato de batismo o faz homem livre, mas não elimina o estigma da origem escrava.

A imagem do aborto como interrupção da genealogia afrodescentente retornaria com mais intensidade no conto "Pai contra mãe", de Machado de Assis, publicado em *Relíquias de casa velha* (1906). Conforme manifestação do próprio autor na "Advertência" que abre o livro, este se compõe de uma série de "ideias, histórias, críticas, diálogos" [Assis, 2004: p. 658], numa mescla textual que emprestará à coletânea um caráter hibrido de documentário e peça ficcional. É o que se vê em "Pai contra mãe", em cuja abertura se faz, em um tom analítico-descritivo repleto de ironias, uma explanação acerca de instrumentos de tortura típicos do escravismo e acerca de ofícios afins à escravidão, como o de capturar escravos fugidos. Após o breve ensaio, tem-se a narrativa propriamente dita, com a história de Cândido Neves, branco pobre que, para salvar o próprio filho da roda dos enjeitados, persegue uma escrava grávida que, no momento tenso da captura, acaba abortando. Trata-se, pois, de uma alegoria irônica e cruel em que a sobrevivência da genealogia do branco é assegurada justamente pela interrupção da genealogia do negro. A fala final de Cândido das Neves, para quem "Nem todas as crianças vingam" [*ibidem*: 667], não deixa dúvidas de que se trata, efetivamente, de um processo seletivo que estabelece, a partir de critérios de cor, quem tem direito ou não à descendência. Cabe destacar que a imagem do fruto como projeção futura de uma linhagem, presente no quadro de Brocos y Gomez, é retomado por Machado ao se referir ao feto abortado pela mulata Arminda. Diz o narrador: "No chão, onde jazia, levada do medo e da dor, e após algum tempo de luta a escrava abortou. O *fruto* de algum tempo entrou sem vida neste mundo, entre os gemidos da mãe e os gestos de desespero do dono" [*ibidem*: X; grifo nosso].

A temática da obstrução da genealogia negra será retomada de forma virulenta em *Anjo negro* (1948), peça de Nelson Rodrigues cujo enredo se desenvolve a partir da história de Ismael, negro que repudia a própria origem e casa-se com uma mulher branca que mata, um a um, os filhos mestiços do casal. Em depoimento à revista *Dyonysos*,

o autor declara que a peça constitui parte de seu "teatro desagradável" [*apud* Magaldi, 1999: 13], cuja finalidade seria justamente incomodar o público dando visibilidade a questões consideradas tabus, como o incesto e o racismo velado. O procedimento de Nelson Rodrigues o aproxima de uma das finalidades principais da arte teatral segundo Artaud: "abrir coletivamente os abscessos" [*apud ibidem*: 23], ou, dentro da linha teórica que adotamos, abrir as criptas para a liberação do conteúdo traumático. Com relação ao contexto cultural de então, Rodrigues dialoga também com a criação do Teatro Experimental do Negro, liderado por Abdias do Nascimento, que responderia também pela publicação do jornal *Quilombo*, cujo número de estreia traz justamente uma entrevista com Nelson Rodrigues a respeito do racismo no teatro brasileiro. A prática contumaz do infanticídio contra a descendência negra, tal qual se vê em *Anjo Negro*, não deixa de configurar uma espécie de castração *a posteriori* de Ismael, já que impede a perpetuação de sua linhagem.

Existir pela escrita

Tornando à citação de que nos valemos para compor o título desse trabalho, gostaríamos de concluir evocando alguns sentidos possíveis para o verbo *vingar* em português. O sentido hoje mais corrente liga-se ao ato de *vingança*, ou seja, à ação de "obter desforra" ou de "desagravar-se" de alguém [Houaiss, 2002: verbete "vingar"]. Trata-se, pois, de devolver a alguém um malefício que se sofreu por sua ação. Outro sentido possível é o que se vê no conto de Machado pelas palavras de Cândido Neves: "resistir vivo" ou "crescer, desenvolver-se, chegar à maturidade, medrar" [*ibidem*]. O sentido etimológico, por sua vez, apontaria para a ideia de exigência de um direito usurpado, como o atestam o infinitivo latino *vindicare*, "reclamar em juízo" [*ibidem*], e formas portuguesas decorrentes, como *reivindicar* ou *reivindicação*. A leitura conjugada dos diferentes sentidos do verbo

vingar nos permite entender a literatura como uma das formas possíveis de rei*vindicação*, pela palavra, do direito básico à existência, negado, em expectativa, pelos defensores do otimismo genocida.

Para Piralian, toda política genocida esforça-se por eliminar não apenas um determinado povo em si, mas "a cadeia simbólica que constitui sua genealogia" [Piralian, 1994: 6]. Assim, o trabalho de combate a tais políticas passa, necessariamente, por um trabalho de "(re)construção de um espaço simbólico de vida" [*ibidem*]. O que o *corpus* literário ora evocado nos indica é a tarefa de denunciar a tentativa de negação, inclusive simbólica, das genealogias de origem africana. Trata-se, pois, como afirmaria Hall, da tarefa de "reconstruir suas genealogias não ditas", capazes de mudar nossas matrizes interpretativas "para *tornar o invisível visível*" [Hall, 2008: 41, grifo nosso]. Vislumbra-se, pois, o poder da literatura de conferir um sopro existencial àqueles a quem lhes fora negada a própria vida. Ela se vinga em nome dos que, no outro sentido do verbo, não puderam vingar.

Referências bibliográficas

ALENCASTRO, L. F., de (1985), "Geopolítica da mestiçagem", *Novos Estudos*, 11, São Paulo, pp. 43-63.

ALENCASTRO, L. F., de (2007), "A desmemória e o recalque do crime na política brasileira", em: Novaes, A. (ed.), *O esquecimento da política*, Agir, Rio de Janeiro, pp. 321-334.

ARANHA, G. (1902), *Chanaan* (*Canaã*), Granier, Rio de Janeiro.

AZEVEDO, A. (1986), *O mulato*, Ática, São Paulo.

BILAC, O. (1895), "A Redempção de Cham", *Gazeta de Notícias*, 5 de setembro, Rio de Janeiro.

BONFIM, M. (1905), *A América Latina: males de origem*, Francisco Alves, Rio de Janeiro.

BOSI, A. (2008), *Dialética da colonização*, Companhia das Letras, São Paulo.

CUNHA, E., da (2002), *Os Sertões – campanha de Canudos*, Companhia das Letras, São Paulo.

DAVIS, D. B. (2001), *O problema da escravidão na cultura ocidental*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.

"Gênesis" (2003), em: *Bíblia de Jerusalém*, Paulus, São Paulo.

HALL, S. (2008), *Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais*, Universidade Federal de Minas Gerias, Belo Horizonte – Unesco, Brasília.

HOUAISS, A. (org.) (2002), *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* [CD-ROM], Instituto Antônio Houaiss – Editora Objetiva, Rio de Janeiro.

MACHADO ASSIS, J. M., de (1994), *Obra completa*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.

MAGALDI, S. (1999), "Introdução", em: *Teatro completo de Nelson Rodrigues*, vol. 2: *Peças Míticas*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, pp. 13-48.

PIRALIAN, H. (1994), *Genocide et transmission*, Harmatan, Paris.

RODRIGUES, N. (1999), "Anjo Negro", em: *Teatro completo de Nelson Rodrigues*, vol. 2: *Peças Míticas*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, pp. 121-192.

SKIDMORE, T. E. (1989), *Preto no branco. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*, Paz & Terra, Rio de Janeiro.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.13

Jerusa Pires Ferreira
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
jpfer@uol.com.br

António Vieira: prolongada presença, voz profética e performance

Resumo:
O presente artigo analisa a obra do Padre António Vieira pretendendo focar uma série de questões relativas à profecia e à performance.
Palavras-chave: António Vieira, sermões, profecia, performance.

Abstract:
António Vieira: prolonged presence, prophetic voice and performance
The present study examines the works of Father António Vieira, focusing on prophecy and performance.
Keywords: António Vieira, sermons, prophecy, performance.

Em Belém, na Praça da Igreja de São João Batista, que já foi matriz da cidade e cuja construção data de 1777, comemorando com alguns colegas o quarto centenário do Pe. António Vieira, pude entender melhor a circulação de relatos que acionavam a memória viva daquele

lugar. Foi ali então que eu vi a história (e aí a lenda cumpre bem o seu papel) do famoso jesuíta no cárcere, naquele mesmo lugar, quando socorrido por uma índia que cozinhava para não deixá-lo morrer de fome, e se esgueirava para levar-lhe alimento, ela foi presa.

Diante dos inquisidores que ameaçaram com a queima de sua aldeia, caso insistisse em alimentar o pregador, ela os teria desafiado com a resposta pronta: "Cozinharei para ele nas brasas da minha aldeia". Cenas de tão grande visualidade, apresentam-se a nós como uma tirada heroica de literatura épica. Verdade ou fábula, não importa. Mas o que se condensa de vida, história, ação sob aquelas pedras tantas vezes pisadas! Contam a marca e a presença dos povos indígenas, africanos, migrantes que construíram a civilização do Grão-Pará, na cidade de Santa Maria de Belém, vivos ainda em sua memória na qual podem ressoar palavras de jesuítas como Vieira perplexo ou as do notável antropólogo que parecia ser o Pe. João Daniel [Siewierski, 2012].

Há mesmo lendários que nos acompanham.

As pessoas crescem na Bahia ouvindo falar do famoso estalo de Vieira. Ele teria uma iluminação nova que o tornaria predestinado ao púlpito e à voz profética. Tudo se teria passado na Igreja da Misericórdia, na rua da Misericórdia da velha capital, onde o padre vivera, passaria os seus últimos dias e viria a falecer.

Estudante e depois professora de Literatura Portuguesa, por muitos anos na UFBA, tive o privilégio de ter como mestra, em Portugal, Maria de Lourdes Belchior Pontes [1953], uma das grandes estudiosas do Barroco.

E antes já convivera com o humanista Hernâni Cidade [1970], estudioso e antologizador dos chamados Cultismos e Conceptismos, autor de livro sobre o notável pregador [*ibidem*].

Passei então a prestar a atenção à oratória sacra, seguindo de perto a figura que Maria de Lourdes apresentava como "o fradinho", referindo-se a Frei António das Chagas, sobre quem escreveu um portentoso estudo no qual ressalta a teatralização persuasiva, e uma certa didática do terror. Diz-se que ele pregava com uma caveira na mão, apontando para a morte próxima e inexorável.

Na Igreja de São Francisco da Bahia, um dos maiores esplendores da arte religiosa no mundo, quantas vezes me surpreendi, em meio à força hipnótica daqueles ouros, das fênix e cariátides, tentando recuperar, nos obscuros luminosos daqueles espaços, a memória de uma ou outra prédica do Padre António Vieira.

Homem paradoxal, debruçado sobre as conjunturas político-sociais e entregue à utopia do Quinto Império, apóstolo ardoroso e malabarista, transitava dos conceitos singulares para espanto dos ouvintes.

Vieira empolgou pela veemência, pela força de uma imaginação subordinada aos esquemas mentais e retóricos pelo maravilhoso sentido musical que faz do discurso uma sinfonia. E ainda pela riqueza lexical, mestre da língua portuguesa, é o que nos dizia Jacinto do Prado Coelho, meu professor na Universidade Clássica de Lisboa.

Em um de seus sermões, Vieira expõe o método que adotava: definir a matéria, reparti-la, confirmá-la com a escritura, com a razão, amplificá-la dando exemplos e respondendo às objeções, aos argumentos contrários, chegar a uma conclusão, persuadir e exortar.

Nesta sequência vemos a realização de todo um trajeto rumo ao momento maior, que seria o da oralização, propriamente dita.

Oralidade e oralização correspondendo uma ao conjunto, ao ambiente; à situação em que se dá a prática da transmissão oral. A outra, remetendo-nos a um processo que envolve corpo e gesto, e também a práticas de vocalidade, onde tudo conta, do ritmo da emissão aos timbres e aos tons.

Quando Paul Zumthor define a performance [2007], ele trata da inteligência, do repertório, do conhecimento que se ativa em presença e diante de um público. É neste momento que se dá propriamente a criação, atualização intensa, a comunicação quase plena. Só que, é bom frisar, nada disso comporta rascunhos, tudo se passa no campo mágico da transmissão oral. E aí, encontra-se ou perde-se, não há repetições.

Acontece também que o ambiente, a ambiência fazem parte de cada ato da performance, individuado e irrepetível. E conta o clima dos objetos, os cenários, os elementos da liturgia religiosa, e dizendo como Pavel Florenski [Pires Ferreira, 2006], a luz bruxuleante das

velas ou a luz que passa pelos vitrais, o cheiro do incenso conferem vida e erotismo à situação. E Zumthor diz mais: lembra que tudo isso faz parte do texto. É o texto. É a sua forma/potência.

Uma outra coisa que tem a ver com o universo do sermão aqui tratado é que a performance, realizada no cruzamento do eixo do paradigma com o sintagma, propicia também o encontro do passado e do futuro, em ato de presença.

Os gregos conheciam uma categoria de deuses "psicopompos", aqueles que arrebatavam e conduziam as almas dos outros. A arte retórica da oratória, da parenética, da persuasão encontravam protagonistas que eram capazes de propiciar este arrebatamento.

Falando de Vieira, o arcebispo de Évora, Dom Augusto Eduardo Nunes, o considera "um dos mais ardentes conquistadores de almas" [Vieira, 1959: XXII, v. 1].

"Nas agências diplomáticas, nas missões do Maranhão, na corte de D. João IV, nos conselhos da Companhia de Jesus e, sobretudo no púlpito, costuma-se dizer que ele era incontestavelmente o grande vulto, a figura primordial da oratória do séc. XVII".

Tendo se ordenado sacerdote em 1635, começou logo a pregar, revelando os notáveis e excecionais dotes de orador. Em 1640, pregou na Bahia seu famoso sermão contra os holandeses que imagina-se de tão grande efeito junto aos seus ouvintes e adeptos. Segundo seu biográfo João Francisco Lisboa [*ibidem*], a 3 de janeiro de 1642, prega pela primeira vez em Lisboa, na Capela Real, deixando na corte a fama de um prodígio oratório.

Agitando questões políticas como a Restauração nacional, alcançando uma grande extensão de temas, do oficial ao familiar, aponta-se também a eficácia da "declamação" para as multidões. E, sobretudo, porque a sua matéria de fala transitava por vários domínios não deixando de incluir histórias, contos, ditos, exemplos, etc.

Como no ensina Dom Francisco Alexandre Lobo, na fonte citada, Lisboa inteira corria para ouvi-lo. Podemos imaginar os ouvintes comovidos de um lado pelo seu engenho e saber, do outro, pela perfeição de sua performance. Os amplos espaços das praças, pessoas que vinham e conseguiam preencher as construções apensas ao Colégio

e à Igreja, na Bahia, e também a acolhida nos palácios com outros públicos faziam de sua presença uma força de identificação e adesão. Na Tribuna de cidadão ouvia-se a voz pela qual passavam questões e agravos populares. Passava a pátria, a nação, seu desejo messiânico de integração. E por acaso seria descabido falar, então, no domínio religioso, de uma sociedade do espetáculo? [Ávila, 1997].

No Maranhão, numa Sexta-Feira Santa, segundo um texto do seu tempo [*Obras Completas do Padre António Vieira. Sermões*, 1959: vol. 1, XL], teria interrompido em lágrimas o sermão, e aí em curioso relato, passamos a saber que: "pregador e ouvintes formaram um concerto unânime de gemidos, a mais sublime e patética das perorações".

Terá passado seis a sete anos no Maranhão, seu teatro político e depois chama a atenção sua deslocação permanente para outros espaços; aquele ir e vir, viagens que, nestes tempos, se fariam em tão duras condições. É, por exemplo, a história de um naufrágio em que chega aos Açores e aí teria podido pronunciar o admirável sermão de Santa Tereza [*ibidem*: XLV].

Ler o texto impresso de Vieira é alcançar parte de uma obra que se constrói no corpo, na prédica, na realização fascinante da palavra partilhada. Fico a imaginar o seu acento luso-baiano, elemento de estranhamento e de graça na performance. Organizadora de princípios da própria performance, situando-se numa relação de tempo/espaço [Pires Ferreira, 1999] do oral/oralidade nasce uma ação mágica no encontro entre as partes que procuramos chamar *fascinação*.

Há uma questão de ordem meta-histórica, de um espaço indefinível, interação de ritos, criação de uma espécie de pacto entre quem diz e quem ouve, a conversão possível que compreende razões empáticas e simpáticas, racionais e mágicas ao mesmo tempo. Se Vieira procura muitas vezes conduzir a opinião pública, transformando o púlpito em tribuna política o fato nada tem de excecional: o púlpito desempenhava também funções que hoje cabem aos jornais, ao rádio, à televisão enquanto instrumentos, conforme nos disse Prado Coelho. Só que ele esqueceu da voz viva como agente direta e aqui não se trata das mediações operadas por estes meios, e por todos os controles

e manipulações que os regem. Na prédica há outras mediações e há compromissos de uma ordem diferente.

Avançando diremos que o estudo da oratória de púlpito nos sécs. XVI e XVII pode nos servir de importante ponto de partida. O códice 362 da Biblioteca Nacional de Lisboa contém um catálogo dos sermões portugueses impressos e avulsos até 1716.

Sabemos portanto que os meados e a segunda metade do século XVII são dominados pela figura do padre António Vieira (1608 a 1697), "astro de tanto fulgor na oratória sacra portuguesa, que levou a esquecer injustamente aqueles que o precederam ou o seguiram" [Prado Coelho, 1969].

Mas considerando as artes da performance, em novos espaços que se abriam, talvez pudéssemos dizer que certos personagens sobressaem e se fixam, passando a ser mitificados por múltiplas razões que vão do talento excecional às causas abraçadas e ao acaso de situações circunstanciais que os envolvem. Não se deixa aqui de comentar a existência de dois filmes contemporâneos, em que ressurge a figura do padre pregador, a partir de dois notáveis atores. No de Júlio Bressane, Othon Bastos e no de Manoel de Oliveira, Miguel Cintra e Lima Duarte, em sequência e espanto. Poderíamos até dizer que em sentido inverso, o cineasta brasileiro optaria por um ator mais próximo do modelo lusitano e o português por fazer seguir um mais moreno e brasileiro, reprodução cruzada das identidades do Padre Vieira. Eu acrescentaria que o filme de Manoel de Oliveira se aproxima bastante do teor presente no citado estudo de Hernâni Cidade.

Nas primeiras décadas do século XVIII prolongam-se na oratória sagrada mentalidades e situações que propiciaram a estética barroca ou foram por ela propiciadas. Ele continua a ser o mestre incontestável, a baliza, o desafio. Indo em busca dessa nossa dilatada condição barroca [Coutinho, 1983], vamos seguindo uma rede que entretece textos de vária espécie. Sentimos a presença de Vieira a cada instante, mesmo em passagens que contrariam suas formulações no *Peregrino da América*, um dos nossos textos fundadores, espécie de *best-seller* do século do ouro [Pires Ferreira, 2001]. Fomos buscar também e, especificamente, as questões relativas à *performance* e profecia, na

medida de sua importância e diante das possibilidades expressivas. Em seu livro sobre o mundo arturiano, e especialmente sobre *Merlin, o profeta*, guardadas as distâncias e as situações de enunciação que configuram a historicidade de profetas e de profecias, existentes ou míticos, vindos ou ainda esperados, Paul Zumthor [1973] nos traz algumas considerações que podemos relacionar com o nosso tema, não de maneira direta e genética com o universo em questão, como aliás já tinha feito em *Armadilhas da Memória* [Pires Ferreira, 2004] lembrando também os nossos movimentos rebeldes populares e o Sebastianismo que encontrou no Brasil um terreno propício.

Trata-se da profecia que se fundamenta na esperança bretã de reconquistar a soberania para liberar o país de Gales do domínio estrangeiro. Daí, ao lidar com *Merlin, o profeta,* ele nos aproxima da profecia política exercida e executada pela voz.

A esperança bretã se identifica com um nacionalismo que se defende. Operam-se aí discursos que oferecem verdadeiras consolações espirituais tornando-se, numa pequena escala, uma espécie de messianismo.

É preciso ver ainda a profecia como gênero de discurso pertencente à modalidade que conheceu na Idade Média um grande prestígio e o mesmo quanto à sua utilização no espaço dos conflitos políticos. Fala-nos também Zumthor que, no Ocidente, a Profecia foi evocada como instrumento de luta espiritual, servindo para julgar valores humanos e o tema se enriqueceria de dimensões moralizantes.

Seremos levados a considerar os próprios dinamismos polêmicos das profecias [Scholem, Sabatai, 1995], os apocalipses fantasiosos e sua utilização persuasiva. Nos *Oráculos Sibilinos,* de Geoffrey de Monmouth, uma das primeiras recolhas de profecias, constata-se todo um intercurso da retórica bíblica. Assim, Isaías, Ezequiel, Daniel, o Apocalipse, etc [Rodrigues da Silva, 2006; Silvério, 2004]. Há, além disso, um curioso sistema simbólico ligado à zoologia e a Livros de Exemplos de animais (os bestiários). A apresentação de uma ruína dos tempos, a espera prolongada de um salvador que viria em socorro. Neste universo andam juntos a História Moderna e a História Sagrada. Assim, comparece também o tema da salvação do mundo.

Nesse sentido, não seria despropositado trazer aqui estas analogias para aproximar o mundo do Padre António Vieira de um tipo de Sermão Barroco às esperanças de restauração, ao Sebastianismo e ao Quinto Império, como todos sabem. Profeta e vate na voz do pregador, fenômenos que se aproximam.

Referências bibliográficas

AULLÓN DE HARO, P. (ed.) (2004), *Barroco*, Editorial Verbum–Conde Duque, Madrid.

ÁVILA, A. (ed.) (1997), *Barroco: teoria e análise*, Perspectiva, São Paulo.

BELCHIOR PONTES, M. de L. (1953), *Frei António das Chagas: um homem e um estilo do séc. XVII*, Centro de Estudos Filológicos, Lisboa.

COUTINHO, A. (1983), *O processo da descolonização literária*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.

GODOY, M. H., de (2005), *Dom Sebastião no Brasil: fatos da Cultura e da Comunicação em tempo/espaço*, Perspectiva, São Paulo.

Obras Completas do Padre António Vieira. Sermões (1959), Lello & Irmão, Porto.

PEREIRA DE QUEIROZ, M. I. (1977), *O Messianismo no Brasil e no Mundo*, Alfa–Omega, São Paulo.

PIRES FERREIRA, J. (1997), "Os desafios da voz viva", em: Von Simson, O. (ed.), *Os desafios contemporâneos da história oral*, Centro de Memória da UNICAMP, Campinas, pp. 59-68.

PIERES FERREIRA, J. (ed.) (1999), *Oralidade em tempo & espaço*: *colóquio Paul Zumthor*, FAPESP/EDUC, São Paulo.

PIRES FERREIRA, J. (2001), "Notas preliminares para uma leitura do «Compêndio Narrativo do Peregrino da América» de Nuno Marques Pereira", *Revista USP*, 50, USP, São Paulo, pp. 18-33.

PIRES FERREIRA, J. (2004), *Armadilhas da memória e outros ensaios*, Ateliê Editorial, São Paulo.

PIRES FERREIRA, J. (2006), *Os trabalhos da luz*, Fundação Memorial da América Latina, São Paulo.

PRADO COELHO, J., do (ed.) (1969), *Dicionário de literatura*, Companhia Brasileira de Publicações, Rio de Janeiro.

RODRIGUES DA SILVA, R. (2006), *Edição e heresia: o livro de Daniel*, Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

SCHOLEM, G., SABATAI, T. (1995), *O Messias Místico II*, Editora Perspectiva, São Paulo.

SIEWIERSKI, H. (2012), *Livro do rio máximo do Padre João Daniel*, EDUC, São Paulo.

SILVÉRIO, L. F. (2004), *Sonhos proféticos: profecias oníricas – o tempo do Quinto Império nos sermões de Xavier Dormindo*, Editora Humanitas, São Paulo.

SOUZA ARAÚJO, J., de (1999), *Profecias Morenas*, Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, Salvador.

VIEIRA, A. (1959), *Obras completas. Sermões*, Lello & Irmão, Porto.

VIEIRA, A. (2005), *História do Futuro*, Editora da UNB, Brasília.

ZUMTHOR, P. (1973), *Merlin, le prophète*, Slatkine Reprints, Genève.

ZUMTHOR, P. (2007), *Performance, recepção, leitura*, Cosac Naify, São Paulo.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.14

Pierre-Michel Pranville
Université Sorbonne-Nouvelle
piermichelpranville@free.fr

O estranho caso do romance policial na literatura lusófona

Resumo:
O romance policial libertou-se da denominação de paraliteratura que durante muito tempo lhe foi atribuído. Construiu-se em torno de três subgéneros: o romance de enigma, o romance negro e o romance de angústia e suspense cujas fronteiras se tornaram cada vez mais permeáveis por vontade dos autores que as fundiram num novo género e que recusam hoje em separar da produção romanesca geral. O romance policial lusófono acompanhou a evolução do género. À luz de uma análise comparativa, analisaremos os pontos de confluência e as especificidades que se revelam relevam em três romances policiais lusófonos: um romance de enigma de Pepetela para África, um romance negro de Rubem Fonseca para o Brasil e outro de angústia e suspense de Ana Teresa Pereira para Portugal.

Palavras-chave: literatura lusófona, romance policial, enigma, negro, angústia e suspense.

Abstract:
The strange case of the detective novel in Portuguese-speaking literature
Today the detective novel has freed itself for good from being considered as marginal literature. It is now built around three sub genres: The whodunit novel, the gritty thriller, and the suspense novel whose frontiers have progressively become more and more blurred as the authors juggle with the rules of each subgenre, melting them in a literary genre they now refuse to dissociate from the main novelistic production. The Portuguese-speaking detective stories have followed the same evolution. We have chosen to comment upon three Portuguese speaking novels: One by Pepeleta from Angola, the second by Rubem Fonseca from Brazil and the third by Ana Teresa Pereira from Portugal, each one of them representing one of the subgenres of detective literature, so as to find out if they have common specificities peculiar to the Portuguese speaking detective stories.
Keywords: Portuguese literature, detective story, whodunit novel, thriller, suspense novel.

A produção literária policial lusófona tem seguido as evoluções do romance policial anglo-saxónico e belgo-francês. Diríamos mesmo que estes inspiraram várias vezes os nossos autores lusófonos. Por exemplo, Luis Alberto Garcia-Roza é regularmente apresentado como o Chandler brasileiro. No entanto, Francisco José Viegas aceita uma dupla filiação, com Chandler e também com Simenon. O seu inspetor Ramos tem muitos traços comuns com o comissário Maigret.

Antes destes autores, a literatura policial foi marcada pela forte censura das ditaduras portuguesa e brasileira. Neste contexto o romance negro tem uma função crítica e popular pois representa uma ameaça para o poder. Em Portugal, o Estado Novo impediu o desenvolvimento da etapa negra do romance policial. Os autores tiveram de exilar as suas identidades utilizando pseudónimos ingleses ou americanos e exportar as suas intrigas para a Inglaterra e os Estados Unidos evitando desta forma a censura. Tanto em Portugal como no Brasil, no retorno à democracia, surgem novos desafios para o romance policial: renascer perante um público que se habituou à literatura policial americana (*thriller* e espionagem) apoiadas pela produção cinematográfica.

A fim de ver se existem ou não especificidades do romance policial de língua portuguesa, comecemos por verificar a presença no policial lusófono das diferentes características do género.

Seguindo a tipologia de Tzvetan Todorov aplicada ao romance policial, identificamos três subgéneros: o romance de enigma, o romance *noir*, e o romance de angústia e suspense [Todorov, 1971]. O romance de enigma focaliza-se na investigação dirigida por um detetive que é sobretudo uma máquina de raciocinar. O romance negro tem mais enfoque na ação do investigador que vai à procura duma verdade num ambiente hostil, muitas vezes urbano. O romance de angústia e suspense é, conforme o define Boileau-Narcejac, o romance da vítima que é agredida por situações angustiantes ou por protagonistas mal-intencionados [Boileau, Narcejac, 1994]. Veremos como é que se organiza a presença destes três subgéneros na literatura policial lusófona atual apoiando-nos na grelha de leitura de T. Todorov.

Em vez de enumerar uma lista de romances policiais, cingimos a nossa leitura crítica a três romances: um africano, um brasileiro e um português, cada um representante dos três subgéneros do policial e das três áreas geográficas da língua portuguesa. Comecemos pelo estranho caso de Pepetela, autor de um romance de enigma peculiar devido ao seu grau de paródia. Publicado em 2003, com o engraçado título de *Jaime Bunda e a Morte do Americano*, este é já o seu segundo romance policial. Quanto ao romance negro escolhemos um clássico brasileiro, *Agosto* de Rubem Fonseca publicado em 1990. E no caso do romance de angústia e suspense escolhemos Ana Teresa Pereira, escritora originária da Madeira, que publicou em 1996, *Num Lugar Solitário*.

O romance de enigma: *Jaime Bunda e a Morte do Americano*

Pepetela nasceu em 1941 em Benguela. Formou-se em Lisboa na Casa dos Estudantes do Império, e exilou-se na Argélia, onde estudou sociologia. Alistou-se no MPLA e teve altas responsabilidades no

movimento de libertação antes e depois da independência. Foi uma revelação para o público este escritor ter publicado em 2001 e 2003 dois romances nitidamente policiais que se tornaram *best sellers*.

É difícil apresentar um romance, provando a sua afiliação a um subgénero quando este parodia o seu próprio subgénero. É como se estudássemos uma fotografia a preto e branco a partir do negativo. Comecemos por ver desde já esta afiliação efetuando uma lista não exaustiva de todos os componentes do romance de enigma:

1. Há uma vítima, um engenheiro americano morto baleado na sua residência em Benguela.
2. Há um investigador. Jaime Bunda é um agente secreto dum dos numerosos serviços de segurança do Estado enviado a Benguela para reforço à polícia local por causa da nacionalidade da vítima.
3. Há uma investigação com indícios, pistas falsas e uma revelação final. Aliás, não uma mas sim duas revelações que realçam a dimensão paródica do texto. O leitor pode escolher livremente o fim do romance.

O detetive, Jaime Bunda, com um corpo fascinante e nádegas originalmente opulentas, obteve o seu posto por cunha e formou-se a partir de leituras de policiais americanos. Não é a máquina de raciocinar do romance de enigma. Diríamos que ele é totalmente imprevisível, mas cheio de bom senso e intuitivo. Contrariamente aos seus heróis, não se apresenta como sendo um *hard-boiled detective* duro de roer. Está mais perto do anti-herói que faz a síntese do que observa. E, por feliz acaso, é um excelente observador, o que caracteriza os investigadores do romance de enigma. Tal como Sherlock Holmes e Hércule Poirot, Jaime Bunda tem um assistente, Nicolau, que Bunda trata mal apesar do culto que este subalterno lhe dedica.

A embaixada americana vai mandar uma detetive da CIA para acompanhar a investigação dos angolanos. Quando Jaime se apresenta aos americanos diz "Bunda, Jaime Bunda", o que provoca gargalhadas junto dos seus interlocutores, sem que ele compreenda porque riem. Destaca-se o episódio com a bela agente negra e lésbica da CIA, provocação do narrador que inverte os valores tradicionais neste jogo paródico. Assistimos a uma derrota galanteadora de Jaime com os seus piropos, caricatura do machismo angolano.

Como foi dito inicialmente, o romance tem dois desfechos. A primeira opção remete para o romance *negro*: a pressão exercida pelos americanos levou as autarquias a deter dois inocentes contra a opinião de Jaime Bunda que defende a versão do suicídio. Mas a razão de Estado impõe-se. A segunda opção propõe uma revelação final na tradição do romance de enigma quando o culpado é confrontado às suas contradições face aos investigadores.

A importância dada ao universo angolano, ao quotidiano popular tal como às instituições, não faz parte das caraterísticas do romance de enigma, são antes parte do romance negro que valoriza o ambiente social e político. Este é descrito com uma autoironia permanente que permite a expressão duma crítica social severa e, ao mesmo tempo afetuosa, das gentes, do regime e do país. Pepetela explica as razões que o levaram a escrever romances policiais:

> Há várias razões. Uma das razões é que o primeiro livro que eu tentei escrever era um policial. Eu tinha então quinze anos de idade e nem terminei… mas havia essa tentativa. Eu tinha lido muitos livros policiais e gostava. Ultimamente já não leio muito, mas é um gênero que eu gosto. E então, em um momento dado eu já não tinha idéia para mais nada e era o momento de fazer um livro policial. Mas o livro policial é o pretexto, eu não quis saber nem perguntei a polícia como é que se faz investigação policial. Isso eu imaginei. O interessante era mais bem a situação, a realidade e o humor. (…) A fundação policial, criminosa é só um pretexto para analisar a sociedade. É isso o que os livros policiais são. Os livros da escola americana dos anos trinta e quarenta também eram. Era uma análise da sociedade americana através do policial. Sempre foi [Wieser, 2005].

O romance negro: *Agosto*

Rubem Fonseca nasceu em 1925 em Juiz de Fora. Mal termina os estudos de direito, entra para a polícia do Rio de Janeiro que deixará

em 1958. Dedicar-se-á completamente à escrita a partir de 1963, data da publicação de *Os Prisioneiros*.

O romance negro é o romance do investigador. Figura essa que tem muita personalidade, grandes capacidades físicas que lhe permitem utilizar, se for necessário, a mesma violência do que a dos criminosos que ele persegue. Para além desta violência física, tem dúvidas, momentos de solidão e estados de alma. Nos últimos períodos, o romance negro apresenta detetives que nem sempre resolvem os casos. Temos desta feita um novo *topos,* o do investigador *loser* que mostra o lado falível do homem. A hostilidade do ambiente que o rodeia é violenta não só fisicamente mas também moralmente, socialmente e historicamente. Yves Reuter que se debruçou sobre a tipologia definida por T. Todorov afirma que o lugar da história e a relação com o poder são temas recorrentes do romance negro. Esta temática é fulcral no romance *Agosto* que reúne dois níveis de narrativa. O primeiro é o da investigação criminal dirigida pelo comissário Alberto Mattos, polícia experiente e o único polícia incorruptível do Rio que não se beneficia de comissões das lotarias clandestinas. O segundo nível é o da *Grande História*, o relato dos últimos momentos de Getúlio Vargas, velho Chefe de Estado, acusado pela oposição por ter organizado um atentado contra o seu grande inimigo, o jornalista Carlos Lacerda. Os dois níveis narrativos cruzam-se em vários momentos pois não funcionam como duas histórias paralelas. Rubem Fonseca construiu pontes que os juntam. O chefe da segurança do presidente Vargas é o responsável pelo atentado contra Lacerda. Também ele está implicado no assassinato dum industrial, crime este investigado por Mattos. Pouco a pouco, Vargas e Mattos são absorvidos por um mecanismo idêntico e implacável que os esmaga: ou seja, uma sociedade que se desagrega, na qual eles já não exercem nenhum domínio. Estão perante um mundo que já não compreendem.

O fim do romance desemboca parcialmente na revelação final tradicional do género policial. Embora o comissário resolva o enigma, termina assim com a morte do herói, característica do romance *noir* no seu mais alto nível do ato sombrio. A morte do comissário significa que ele falhou na sua procura de identidade, que não conseguiu

encontrar o seu lugar no Brasil da década de 1950. Em suma, o detetive está à procura de si mesmo. O romance negro confunde-se, por vezes, com uma procura de identidades. A originalidade de *Agosto* é o fato de Rubem Fonseca ter justaposto a procura do comissário e a procura, se bem que tardia, de Getúlio Vargas. Esta colagem confere ao romance uma dimensão dramatizada pela presença tensa da *Grande História* em paralelo com a *pequena história* do comissário Mattos. Este assume um papel de testemunha. Mas que tipo de testemunha nos é apresentado? Parcial ou imparcial? Será que Rubem Fonseca interpreta a história? Isto é quando põe o comissário a relatar que um oficial entregou à imprensa um falso texto que ele próprio escrevera como se fosse a última declaração de Vargas? Ficção ou fato histórico? Esta ambiguidade é também uma característica do romance negro tal como escrever à margem da história ou seja evitando atravessar a fronteira e penetrar no território dum novo subgénero: o romance policial histórico.

O romance de angústia e suspense: *Num Lugar Solitário*

Ana Teresa Pereira nasceu em 1958 no Funchal, a capital da Ilha da Madeira, cidade que nunca abandonou. Suspendeu os seus estudos de filosofia para se dedicar inteiramente à escrita no momento em que publicou o seu primeiro romance *Matar a imagem*, em 1989. Desde então, publica regularmente romances de um género mais orientado para as narrações de crime e mistério anglo-saxónicas. Destaca-se nesta autora um processo de reescrita enriquecido por uma intertextualidade fecunda aberta a todas as práticas artísticas.

Obviamente, não há romance policial sem vítima, seja qual for o subgénero: enigma, *noir* ou angústia e suspense. Já vimos que este último subgénero é o romance da vítima. Uma das suas características é o fato de rejeitar qualquer forma de humor e de paródia que pudesse causar uma distância, ou seja, que levasse ao efeito contrário do

desejado que visa o despoletar de emoções fortes e uma identificação protagonista-leitor. E o caso de *Num Lugar Solitário* como podemos verificar:

Patrícia é psiquiatra no Funchal. Tom é um pintor com dupla personalidade e mora numa aldeia na extremidade da ilha. Consulta esta psiquiatra por ter tentações para queimar as suas telas. Tom imagina estratégias para se aproximar de Patrícia, que resiste. Foi, no entanto, uma tela de Tom que Patrícia viu numa galeria que desencadeou o encontro dos dois numa casa isolada entre a falésia e o oceano. Segue uma relação instável e conflituosa com transgressões morais e inversões sucessivas na ligação dominante-dominado que une os dois protagonistas. Tom é levado pela pulsão de estrangular Patrícia mas interrompe o ato. A intenção de provocar a morte foi suficiente para libertá-lo do poder recentemente tomado pela sua parceira.

Podemos afirmar que são numerosos os critérios do romance de angústia e suspense presentes neste romance:

1. A ausência duma estrutura construída em redor duma investigação. Neste caso, o crime não inicia a narração, pois este ainda está por acontecer.
2. A existência duma tensão fundamental que abranja emoção e inconsciente é reforçada pelo confronto de personagens sucessivamente no papel ora de dominante ora de dominado. O leitor identifica-se com os dois protagonistas. Observamos personagens banais, de carne e osso, que têm uma densidade psicológica. São confrontados com situações extraordinárias que criam angústia. Quais são elas? São as transgressões sucessivas provocadas por cada um dos dois personagens: tal como a rutura da distância terapeuta-doente, o assassínio da gémea, a intrusão no ateliê secreto do artista, a tentativa de assassínio…
3. A ausência de culpado e de vítima. Os dois papéis podem ser representados ora um ora outro por cada um dos dois protagonistas principais. “Qual de nós é o carrasco? Qual de nós é a vítima?” [Pereira, 1996: 137], interroga Patrícia. Não pode existir uma relação mais angustiante. O leitor está perante uma desorientação moral absoluta.

4. Um universo evidentemente construído para criar inquietante estranheza. Verificamos primeiro o *huis-clos* claustrofóbico do gabinete do psiquiatra. A seguir, entramos num outro *huis-clos*, a casa lúgubre de Tom numa área isolada da ilha da Madeira, submersa por um elemento líquido vertical, a chuva, e horizontal, o oceano, e ameaçado por um elemento vegetal que encobre tudo. Estamos perante um ambiente particularmente inquietante.
5. A ausência de revelação final. De modo estranho, o romance de angústia e suspense privilegia o *happy end*, ou seja há volta à ordem social, aos valores morais, às relações afetivas apaziguadas.

Especificidades do romance policial lusófono

Face a este tema vasto e ainda pouco estudado do policial de língua portuguesa, resta-nos pensar se haverá ou não uma especificidade própria à literatura policial lusófona partindo dos três romances que acabámos de ler e de outras leituras.

Segundo as nossas observações podemos afirmar que não há especificidades que cinjam a totalidade do espaço lusófono. Assim várias tentações centrífugas podem ser identificadas:

- Uma tentação paródica marcada por uma irrisão e uma autoironia que reúne os espaços geográficos do Brasil e de África. Vemos que a África anglófona e francófona compartilham o humor ácido de Pepetela. No Brasil, a paródia é tendência dominante com os romances de Jô Soares, Fernando Veríssimo, Patrícia Melo e estende-se a textos tal como os de Rubem Fonseca.
- Uma tentação nostálgica presente no policial português. Tencionávamos evitar o clichê da *saudade*, mas não estamos tão longe da verdade. Com as suas digressões, os estados de alma dos seus protagonistas, uma escrita de litania, Francisco José Viegas inventou, a nosso ver, um novo subgénero: o romance policial melancólico. E é uma característica que encontramos

também nos romances do português Modesto Navarro e do brasileiro Garcia Roza.

- Uma tentação da dupla procura: a da verdade (quem matou, porque matou) e a da procura de si (quem sou, qual é a influência da investigação no meu desenvolvimento pessoal, como é que esta transforma a minha personalidade). Esta tentação forte, profunda, complexa, pode-se observar nos três subgéneros, sobretudo no *noir* e no romance de angústia e suspense (Rubem Fonseca, Modesto Navarro, até o Jaime Bunda de Pepetela).
- Por último, uma tentação histórica e social comum à totalidade da área lusófona. É quando a investigação tem duas dimensões: a duma investigação judiciária iniciada por um crime, e a duma investigação social que faz o diagnóstico do contexto político e social da investigação. Observámos que este tipo de investigação de focal alargada pode ter um papel crítico de denúncia e pode adotar vários tons: um tom paródico (Pepetela) ou então um tom dramático (Rubem Fonseca, Modesto Navarro).

Tentámos responder à pergunta inicial: existirá um romance policial lusófono com todos os seus subgéneros e componentes? A resposta é afirmativa. Existe, mas, ao nosso ver, sem encontrar o dinâmico fôlego claramente observado não só nas áreas tradicionais do policial anglo-saxónico e franco-belga mas também nas zonas ao extremo sul e norte de Europa, na América de língua espanhola, até na longínqua Ásia. Parece-nos que o renascimento e o desenvolvimento do tão esperado romance policial lusófono não soube aproveitar suficientemente bem o material oferecido pelos choques da história recente e pela evolução violenta das sociedades. Foram várias as estratégias para redinamizar o setor. A editora lisboeta Caminho criou uma coleção Caminho Policial e um prémio anual em 1989 que acabaram por serem abandonados em 1999. No Brasil, o policial desenvolveu-se com mais facilidade. Três editoras, a *Companhia das Letras, Record* e *Nova Fronteira* favoreceram o aparecimento de novos autores e foram criadas várias coleções dedicadas ao policial. Quanto a África? Daniel Delas, especialista da literatura africana, diz: "É nos anos 1980 que as editoras francesas tomam consciência do

proveito que representavam os policiais negros e dão início a uma caça aos talentos que se intensificou nos anos 1990" [Delas, 2009]. Fator que explica a tradução rápida dos dois *Jaime Bunda* em francês. Será que a salvação do romance policial de língua portuguesa poderá vir de África? Não com certeza, mas indica uma orientação bem recebida pelo público que plebiscita um romance policial *caseiro* que se enraíza novamente em ambientes referenciados. Seja qual for, a forma, o tom, as filiações, realismo, paródia, os modelos, a época, podemos pressentir que o retorno às fontes de inspiração nacional, regional e até local, serão trunfos para o desenvolvimento do género na literatura lusófona.

Quanto à existência de características próprias do policial lusófono, identificamos claramente tentações centrífugas raramente transversais na zona de língua portuguesa. É natural que não hajam mais especificidades lusófonas diferentes da produção policial mundial. Por quê? Como vimos, o jogo das filiações é partilhado pela comunidade de autores; o interesse por um policial estrangeiro é também um ponto comum dos públicos lusófonos que não levam a sério os policiais nacionais. Contudo, não esqueçamos uma evidência. A força centrípeta que faz a especificidade do romance policial lusófono está na função narrativa básica do subgénero: o romance policial é um passador de imagens, de paisagens, de sociedades, de comportamentos sociais individuais e coletivos. No nosso caso, é um olhar sobre o que une o mundo lusófono: a língua, a história e a cultura comum.

Referências bibliográficas

BOILEAU, P., NARCEJAC, T. (1994), *Le roman policier*, Presses Universitaires de France, Paris.

DELAS, D. (2009), "Les polars d'auteurs africains francophones", *Cultures Sud: la revue en ligne des littératures du sud*, [on line] http://www.culturessud.com –15.02.2014.

FONSECA, R. (2005), *Agosto*, Companhia das Letras, São Paulo.

PEPETELA (2012), *Jaime Bunda e a Morte do Americano*, Publicações Dom Quixote, Lisboa.

PEREIRA, A. T. (1996), *Num Lugar Solitário*, Caminho, Lisboa.

TODOROV, T. (1971), "Typologie du roman policier", em: *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, pp. 55-64.

WIESER, D. (2005), "Pepeleta: «O livro policial é o pretexto»", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, [on line] http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/pepetela.html – 15.02.2014.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.15

Ana Ribeiro
Universidade do Minho
anar@ilch.uminho.pt

De José para José: o último Saramago segundo Rodrigues dos Santos

Resumo:
Os *media* e a sociedade de consumo provocaram alterações na conceção de escritor. Atualmente, um escritor desdobra-se em entrevistas ao longo da sua vida, sobretudo se lhe é atribuído um prémio, como sucedeu com José Saramago. Nesta comunicação, deter-nos-emos sobre a edição em livro da sua última entrevista, da responsabilidade de José Rodrigues dos Santos, com o propósito de discutir a relevância da seriação das entrevistas chamadas literárias e analisar a imagem do Nobel português que se desprende deste texto.
Palavras-chave: José Saramago, José Rodrigues dos Santos, *A última entrevista de José Saramago*, entrevista literária, transcrição.

Abstract:
José and José: the last interview of Saramago by Rodrigues dos Santos
Media and consumer society have changed the conception of writer. Today writers keep being interviewed throughout their lives, especially when they win a prize, as has happened to José Saramago. In this paper, we will study his last interview, edited in a book by José Rodrigues dos Santos, aiming at discussing the relevance of serializing the so called literary interviews and analyzing the image of the Portuguese Nobel conveyed by this text.

Keywords: José Saramago, José Rodrigues dos Santos, *A última entrevista de José Saramago*, literary interview, transcription.

Creio que me fizeram todas as perguntas possíveis. Eu próprio, se fosse jornalista, não saberia o que perguntar-me.
José Saramago, numa entrevista
ao *Diário digital* [2009]

Adeus, torre de marfim!

Como é sabido, a comunicação social é um aliado importante para a promoção de um autor e da sua obra, com efeitos diretos no seu sucesso, designadamente em termos comerciais, fator importante numa época em que o livro, para além de bem cultural, é encarado como um bem económico que importa rentabilizar ao máximo. Uma vez que, para o leitor, "l'auteur apparaît comme la «réponse» à la question que pose son texte" [Lejeune, 1986: 87], só ele pode prestar os esclarecimentos necessários sobre aquilo que leva o seu nome. Daí que os *media* solicitem frequentemente entrevistas a escritores.

Dividido entre "a vanidade das operações mediáticas e publicitárias dos livro [*sic*] e dos autores" [Saramago, 1998: 33] e a sua necessidade, José Saramago cumpriu este tirocínio até bem perto da sua morte. Aquela que viria a revelar-se a sua derradeira entrevista foi para o ar a 1 de novembro de 2009, no âmbito do programa *Conversas de escritores*, da responsabilidade de José Rodrigues dos Santos (JRS). É a transcrição desta entrevista que encontramos em *A última entrevista de José Saramago* [Santos, 2011]. As diversas vidas desta entrevista, a análise do seu texto, assim como uma reflexão em torno da relevância do critério ordinal na classificação de uma entrevista serão as linhas orientadoras deste trabalho.

Da conversa aos livros

A entrevista de que nos ocuparemos é devedora do formato de um programa televisivo intitulado *Conversas de escritores*, transmitido em diferido entre agosto e dezembro de 2009 na extinta RTPN, às quartas-feiras, por volta da meia-noite, com a duração aproximada de 30 minutos.

A edição em livro das entrevistas televisivas, surgida em 2010, repete o título do programa, sugerindo uma contiguidade entre as duas versões. Esta nova forma de existência torna as entrevistas acessíveis a novos públicos e confere-lhes uma existência menos episódica.

Nesta nova formulação, há todo um aparato condizente com o formato 'livro', designadamente através da introdução de um subtítulo e de uma "Apresentação", os quais contêm informação sobre a origem e o âmbito do programa. Os bastidores de cada entrevista são apresentados numa pequena nota que antecede cada uma das transcrições.

O subtítulo de *Conversas de escritores. Diálogos com os grandes autores da literatura contemporânea*, especifica os escritores genericamente anunciados pelo título: "grandes autores da literatura contemporânea". Segundo a "Apresentação", "Um escritor é grande quando gostamos muito do que escreve. Como critério dominante procurei pois a notabilidade; era ela a garantia de que certos autores são extraordinários porque é isso o que deles pensa a sua legião de fãs" [Santos, 2010: 14]. Os convidados de JRS são, pois, escritores consagrados pelo número. A notabilidade e consequente 'entrevistabilidade' resulta também da consagração pelo prémio, como sucede com Saramago, Günter Grass ou Ian McEwan.

Inicialmente integrada neste projeto de âmbito mais geral, a entrevista a José Saramago destaca-se dele ao passar a ter a existência autónoma que lhe confere a edição individual. A morte do escritor a 18 de junho de 2010 fez da entrevista que ele concedera à RTP em outubro do ano anterior a sua última entrevista. Pela sua publicação isolada, a única a partir do conjunto de entrevistas realizado por JRS, este diálogo é transferido para um domínio particular, tanto mais que

é publicado quando se completa um ano após o desaparecimento do autor, funcionando como uma homenagem e, por isso, como uma forma de o recordar e manter vivo.

Na sua terceira vida, a entrevista a José Saramago vai conhecer outras molduras, decorrentes do novo contexto que a adotou. Assim, o título escolhido, *A última entrevista de José Saramago*, bem como a epígrafe acrescentada, da autoria do homenageado, são bem esclarecedores quanto à especificidade do reaproveitamento da entrevista televisiva.

As marcas da reutilização da entrevista num âmbito diferente do original continuam noutros elementos do peritexto, designadamente o texto da autoria de Pilar del Río, viúva do escritor. Embora ela assine as suas palavras apenas em nome pessoal, a sua presença não deixa de ter um aporte institucional, já que ela é também presidente da Fundação José Saramago. A pequena roda azul que, na capa, destaca o "Prefácio de Pilar del Río" decorre certamente desta dupla qualificação de Pilar.

Depois deste texto, e igualmente impresso sobre lutuoso papel negro, repete-se a introdução que JRS incluiu na edição original das entrevistas, mas agora com o título, "O ano da morte de José Saramago". Este título revela-se enganador a vários níveis, não só porque o escritor não morreu nem no ano da entrevista, nem no ano da sua publicação solitária, mas também, e sobretudo, porque o assunto do texto é a relação entre os dois Josés. É ainda do trato entre o escritor e o jornalista que se ocupa o prefácio de Pilar del Río, significativamente intitulado "Saramago e Rodrigues dos Santos entenderam-se" [Santos, 2011: 7].

Após a transcrição da entrevista sobre contrastante fundo branco, regressa o papel escuro com uma "Nota final" da autoria de JRS. Esta espécie de adenda à apresentação, ausente da anterior versão impressa, serve para reclamar o diálogo antes reproduzido como "o derradeiro, e por isso mais completo, testemunho" do autor de *Levantado do chão*, justificando assim a sua publicação avulsa. Além disto, refere a revisão do texto da entrevista por Saramago a instâncias do jornalista. Quer isto dizer que, apesar do papel desempenhado pelo entrevistador, os entrevistados não deixam de ser "autores conscientes"

[Marques, 2009: 13] das entrevistas que concedem, já que, afinal, é deles a última palavra. Tudo isto remete para a construção conjunta da personagem do escritor subjacente às suas diversas aparições, particularmente às mediáticas.

O que disse José Saramago

Nesta sua nova vida, a transcrição da conversa televisiva recebe um título, "A última grande entrevista", quase coincidente com a designação da obra. Esta nova formulação valoriza duplamente o diálogo, que é emparceirado com outras entrevistas consideradas grandes, das quais se destaca, no entanto, por ser o ponto final.

Nesta "grande entrevista", "a ideia não é concentrar a conversa num livro específico, mas abordar a sua obra em geral" [Santos, 2011: s/p], projeto que a longa carreira literária do escritor poderá favorecer. Apesar da satisfação demonstrada por Saramago com a intenção anunciada, o amplo espetro da entrevista não é garante de originalidade na abordagem a realizar. Uma aproximação deste tipo propicia até as questões correntes relativas, por exemplo, ao início da atividade de escritor, aos rituais de trabalho…

O guião preparado por Rodrigues dos Santos não escapa a esta tendência. No entanto, mais do que o elenco das questões colocadas a Saramago, interessa apurar o que as respostas do autor nos dizem sobre as suas conceções de escritor, de literatura, de romance, de criação literária, deixando de parte as escassas questões ligadas à vida privada do escritor.

Embora a pergunta de abertura, "O senhor tornou-se escritor tardiamente. Porquê?" [*ibidem*: 32], pareça ligar-se a aspetos da vida particular do autor de *A viagem do elefante*, ao responder com um périplo pelas suas publicações, desde a sua humilde estreia em 1947 com *Terra do pecado* até ao reconhecimento internacional com o *Memorial do convento* trinta e cinco anos depois, José Saramago acaba

por colocar a questão em terreno especificamente literário. Mesmo quando o entrevistador insiste, perguntando se "Houve algum acontecimento marcante que o tivesse tornado efetivamente um escritor profissional?" [*ibidem*: 35], esperando talvez suscitar a referência à saída do *Diário de Notícias*, Saramago evoca um aspeto do funcionamento da literatura enquanto instituição, mencionando a ausência de uma bolsa que lhe permitisse a dedicação exclusiva à escrita. Esta nota, associada à identificação dos marcos do seu processo de crescimento literário, contribui para a criação de uma imagem do escritor como um *self-made writer*. Curiosamente, apesar de afastar qualquer explicação biografista para a sua atividade literária, Saramago não deixa, no entanto, de a apresentar como resultado de um processo estritamente pessoal ao declarar "Eu creio que tinha de amadurecer" [*ibidem*: 36]. No entanto, de que factos e/ou forças resultou essa maturação, permanece um mistério, já que, nesta construção retrospetiva, tudo é apresentado como se fosse obra do acaso, sem que o próprio tivesse qualquer intervenção no que veio a suceder-lhe. Assim, "Foram as circunstâncias" [*ibidem*: 37] que fizeram dele escritor profissional, algo que, no entanto, segundo afirma, nunca ambicionou.

Há apenas dois fatores que reconhecidamente concorreram para que Saramago persistisse: "a evidência de que tinha leitores" [*ibidem*: 37] e a existência de "alguma coisa para dizer" [*ibidem*]. Ao valorizar o polo da receção, Saramago reconhece que nenhum escritor existe sozinho e que a literatura é sempre comunicação, quando não intervenção. O relevo concedido ao leitor não faz esquecer a figura do autor, que Saramago também põe em cena. O que foi determinante para ele foi perceber que havia um público interessado naquilo que ele tinha para dizer. Note-se, no entanto, que o leitor responde às propostas do autor, mas não as determina, pelo que não se pode falar de tirania do público.

Se a existência de um público foi essencial para que Saramago escrevesse, o mesmo não se pode dizer da sua atividade de tradutor, pois, em seu entender, "Ou tens a tua própria voz ou então não é o tempo que estás ocupado com uma voz alheia, o tempo que dura uma tradução, que te vai influenciar" [*ibidem*]. Deve-se dizer que,

ao contrário do que sucede noutras entrevistas literárias, Rodrigues dos Santos não aborda este assunto das influências. É verdade que Saramago se pronuncia sobre o possível caráter borgesiano que o fantástico dá aos seus romances, mas a questão parece remeter mais para o estabelecimento de uma família literária do que para a identificação de influências. Assim, aquilo que Saramago designa como "a tua própria voz" permanece inexplicado, surgindo como um aspeto "pessoal e intransmissível" que, por isso, identifica um autor, como se depreende do destaque que o Nobel confere a *Levantado do chão* no conjunto da sua obra: "De facto, o *Levantado do chão* é o livro decisivo: é o livro onde se define o estilo e o modo de observar" [*ibidem*: 36].

Através do seu estilo particular, o escritor "traduz através de um sistema de sinais: emoções, pensamentos, sonhos, devaneios" [*ibidem*: 39], pois, de acordo com Saramago, "O autor é um tradutor" [*ibidem*]. Segundo esta conceção, o escritor é ainda aquele que "deveras sente" e a linguagem e a literatura as mediadoras que levam ao leitor uma imagem do que se passa no seu interior.

Grande parte do questionário conduzido por Rodrigues dos Santos acaba por se centrar naquilo que confere a Saramago a tal "voz própria". Ele mesmo se demarca de um certo tipo de narrativa quando afirma: "O século XIX é no fundo feito de histórias de famílias, e até mesmo o próprio século XX. Mas eu necessito que se me apresente uma ideia, a que eu não chamo provocadora – porque penso que é uma palavra um pouco infeliz –, mas uma ideia que ponha cá fora alguma preocupação minha (…)" [*ibidem*: 41]. Encara, portanto, a escrita ficcional como questionadora da ordem estabelecida. Empenha-se, por isso, na construção de cenários alternativos que não visam a evasão, mas, pelo contrário, a consciencialização do leitor. Aquilo que, na opinião de Saramago, define um bom romance é bem esclarecedor a este respeito: "Embora isto possa parecer um pouco pretensioso, eu estou por aquilo que foi dito por Kafka: o romance deve ser uma acha capaz de romper o mar gelado da nossa consciência. E eu, mais ou menos, acrescentava isto: se não for assim, não vale a pena" [*ibidem*: 49].

Em consonância com o distanciamento da narrativa geralmente dita tradicional, o fazer literário do autor de *Todos os nomes* é indissociável

da redefinição do género romanesco no século XX, pois, como reconhece, "o romance abriu-se, deixou de estar preocupado com a história mais ou menos verosímil. E abriu-se a quê? Abriu-se à poesia, abriu-se ao drama, abriu-se ao ensaio, abriu-se à filosofia" [*ibidem*: 50].

Assinale-se ainda que esta interrogação perturbadora à qual a narrativa responde não incide sobre um objeto qualquer, mas apenas sobre algo decorrente das vivências do autor, pelo que a sua escrita elege aspetos relevantes da sua cultura, como se depreende quando clarifica: "Não tratarei do Alcorão porque o Alcorão não teve, nem tem, nem terá qualquer influência na minha pessoa" [*ibidem*: 57].

Apesar de em vários aspetos, como acabámos de ver, o romance de Saramago se afastar de certos parâmetros da narrativa de inspiração realista, não se pode falar de uma rutura absoluta com este modelo, já que ele, como bem sumariza o entrevistador, "a partir de um ponto de partida inverosímil, cria uma situação que depois é verosímil nas suas consequências" [*ibidem*: 42]. De facto, nas palavras do próprio escritor, "Uma história bem construída é indispensável; aquilo tem de estar estruturado, tem de manter-se de pé". Esta mesma posição subjaz à comparação do romance a uma árvore que só cresce até certo ponto. Saramago perfilha, assim, a conceção aristotélica do texto como um organismo vivo, no qual não há elementos desnecessários e perturbadores do seu bom funcionamento.

O próprio processo criativo do escritor parece refletir também esta conceção. O início e o fim são apresentados como se fossem de geração espontânea: "Normalmente o que acontece é que tenho muito claro o princípio e muito claro o final" [*ibidem*: 52]. O maior investimento por parte do escritor parece jogar-se entre estes dois extremos, de forma a ligá-los de maneira consequente.

No entanto, uma história bem urdida, com princípio, meio e fim solidários não é o principal ingrediente de um romance. Quando colocado perante a separação artificial e maniqueísta entre "o estilo da escrita" e "a história que conta" [*ibidem*: 47], afirma sem vacilar: "Para mim o mais importante de tudo é a linguagem" [*ibidem*]. Curiosamente, revela que apenas "nos últimos tempos" [*ibidem*: 48] tal primado deixou de ser praticado inconscientemente para passar a ser algo que

se lhe impôs. O escritor surge, deste modo, como alguém que reflete sobre a sua atividade e que, por isso, não estagna.

Pode-se talvez dizer que, de acordo com a importância atribuída por Saramago à linguagem na criação literária, à "provocação" à ordem instituída no plano da história se vai juntar uma maneira peculiar de escrever, ajudando a configurar o estilo saramaguiano. O seu caráter inovador é bem visível quando o entrevistador põe em causa a adequação do *Memorial do convento* ao contexto escolar, uma vez que este romance, segundo Rodrigues dos Santos, "viola a escrita, as regras da gramática" veiculadas pelo ensino. Na resposta, Saramago justifica o seu uso da pontuação por um desejo de "aproximação do discurso escrito ao discurso oral" [*ibidem*: 44]. Concebendo a fala como uma espécie de música, usa o ponto e a vírgula como "sinais de pausa" [*ibidem*: 44] a suscitar a intervenção do leitor, já que "O livro de alguma maneira é-lhe entregue inacabado, nesse particular" [*ibidem*]. Assinale-se esta pequena observação final, pois, de acordo com a lógica "sem grandes fraturas" [*ibidem*: 42] que preside à intriga, é no plano da expressão que o leitor é chamado a intervir. Acrescenta que não viola a sintaxe, apenas "abus[a] às vezes um bocadinho dela" [*ibidem*: 45]. No fundo, estas explicações questionam uma conceção uniforme de língua que confunde esta com a norma, sugerindo antes as múltiplas possibilidades que um idioma oferece.

De "mais uma" a "última"

O destaque conferido a esta entrevista apresentada como "A última entrevista de José Saramago" numa edição individual levanta a questão da pertinência da seriação ordinal ou cronológica das entrevistas.

À partida, este critério oferece a garantia de ser objetivo e incontestável. No entanto, a sua relevância pode ser posta em causa se lembrarmos que resulta de algo aleatório, alheio à vontade do entrevistado, pois não foi Saramago que decidiu não dar mais entrevistas.

Aquela que, em *Conversa de escritores*, é apenas "mais uma entrevista de Saramago", pela morte do escritor, viu-se, súbita e inesperadamente, transformada na sua "última entrevista". Tal serve para a distinguir de um conjunto imenso do qual fazem parte não só entrevistas dispersas por vários órgãos de comunicação, mas também entrevistas que, atestando a relevância adquirida pelo género no mundo literário e a proeminência do autor entrevistado, nasceram livro.

Deste modo, face a um esquecido termo *ad quem*, é o final de um período que ganha relevo. O jornalista vai mais longe ao considerar, na "Nota final", que esta entrevista representa "o derradeiro, e por isso mais completo, testemunho que o primeiro Prémio Nobel da língua portuguesa prestou sobre a sua obra (…)" [*ibidem*: s/p]. As diversas entrevistas de Saramago são perspetivadas como uma sequência acumulativa de que a dita última entrevista seria o fecho da abóbada. No entanto, o caráter fortuito das entrevistas, a curta duração deste diálogo e o facto de ser um acaso que fez dele a última entrevista comprometem seriamente esta visão, tornando-se evidente a natureza artificial do valor atribuído à entrevista, valor esse que, para além de prestigiar o entrevistador, justificaria não só a edição individual, mas também a sua compra por parte do público. É verdade que a reedição da entrevista que, por morte do autor, se tornou a última não é invulgar. Foi o que fizeram, por exemplo, a *Folha de São Paulo*, o *JL* e o *JN* quando Saramago faleceu. Porém, tal gesto não parece derivar da ideia de que "os últimos são os primeiros", mas constituir antes uma forma de homenagem através da qual se recordam as derradeiras palavras do escritor ao jornal, ao mesmo tempo que se leva ao leitor uma espécie de retrato atualizado do autor.

Últimas palavras

Em suma, *A última entrevista de José Saramago* não nos lega apenas aquela conversa em que, casualmente, pela derradeira vez, o escritor português se pronunciou sobre a poética da sua obra, o seu processo

de criação literária ou a sua conceção de escritor e de romance. Como é típico deste tipo de interação linguística, é o entrevistador que, enquanto coenunciador, orienta o rumo do diálogo. No entanto, no conjunto do volume, o jornalista não surge apenas neste papel. Quando não é o responsável por textos destinados a construir o valor da entrevista que conduziu, é dele que fala a voz autorizada da viúva de Saramago para sublinhar a sua competência e profissionalismo. O excerto destacado na badana da capa é bem elucidativo a este respeito. A edição desta entrevista confere-lhe um protagonismo que rivaliza com o do entrevistado. Afinal, não será por acaso que é dele a única fotografia que encontramos no volume que encerra o que significativamente se apresenta como "*o seu* sexto ensaio" (itálico nosso).

Referências bibliográficas

LEJEUNE, P. (1986), "L'image de l'auteur dans les médias", em: *idem, Moi aussi*, Seuil, Paris, pp. 87-99.

MARQUES, C. V. (2009), *Entrevistas da* Paris Review, Tinta-Da-China, Lisboa.

SANTOS, J. R., dos (2010), *Conversas de escritores. Diálogos com os grandes autores da literatura contemporânea*, RTP/Gradiva, Lisboa.

SANTOS, J. R., dos (2011), *A última entrevista de José Saramago,* RTP/Gradiva, Lisboa.

SARAMAGO, J. (1998), *Cadernos de Lanzarote. Diário V,* Caminho, Lisboa.

SARAMAGO, J. (2009), "Saramago: «De degrau em degrau, vamos descer até ao grunhido»", [on line] http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id_news=401100 – 21.01.2014.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.16

Artur Henrique Ribeiro Gonçalves
Universidade do Algarve
ahgoncal@ualg.pt

Maria Teresa Horta e Leonor de Almeida Portugal: do grão de luz ao bago da romã…

Resumo:
A arte de encaixar histórias noutras histórias é tão velha como a própria criatividade humana. Técnica sedutora, por deixar o leitor saltar duma peça de xadrez literário para outra sem perder o fio à meada. Maria Teresa Horta reúne em *As luzes de Leonor* (2011) um mosaico de situações reais/imaginárias, que leva o recetor aos labirintos existenciais mais secretos da marquesa de Alorna, sua avó, cadinho romanesco de prosa poética e poesia integral, em que cada frase é um verso e cada parágrafo uma estrofe.
Palavras-chave: Polifonia, luzes, raízes, memória, recriação.

Abstract:
Maria Teresa Horta and Leonor de Almeida Portugal: from the grain of light to the grain of pomegranate…
The art of fitting stories into other stories is as old as human creativity itself. A seductive technique as it allows the reader to jump from one chess literary piece to another, without losing the thread. Maria Teresa Horta assembles in *The lights of Leonor* (2011) a mosaic of real/imaginary situations, leading the reader into the

most secret existential labyrinths of Marquise of Alorna, her grandmother, a melting pot of poetic prose and integral poetry, in which each sentence is a verse and each paragraph is a strophe.
Keywords: Polyphony, lights, roots, memory, recreation.

Epígrafe

Habituei-me a ser criticada / por ler livros, / por falar de ciência, de política e de filosofia, / por saber inglês e latim, / por ter demasiadas Luzes para uma mulher. / Alguns homens mais cultos chegaram a invocar Molière para me ridicularizarem…

Maria Teresa Horta, *As luzes de Leonor* [2011: 211]

Quando no início da década de setenta, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa desafiaram o poder instituído e publicaram as *Novas cartas portuguesas* (1972), a polémica instalou-se no reino cadaveroso em que o país dos brandos costumes se transformara. A dita primavera marcelista tremeu, estrebuchou e reagiu como o inverno salazarista costumava reagir. Os textos foram tidos como subversivos, imorais e pornográficos. As autoras foram levadas à barra dos tribunais, o livro foi proibido pela censura e o caso das Três-Marias foi convertido num evento singular de mediatismo global. As audiências arrastaram-se com grande alarido até serem interrompidas com o advento da democracia em abril de setenta e quatro. O processo foi suspenso e as rés absolvidas. Entretanto, as traduções proliferaram e as escassas reedições efetuadas após a queda da ditadura teimam em manter a obra tendencialmente esgotada ou pouco acessível aos interessados.

O tema da condição feminina, equacionado nesse texto polifónico de resistência corajosa à censura exercida contra a criatividade intelectual, formado por fragmentos lírico-narrativos, de caráter epistolar

e ensaístico, parece continuar a assustar o espírito conservador dalguns e a condicionar a política editorial seguida entre nós, afastando os leitores dum contacto mais estreito com essa réplica coetânea dos amores marginais revelados nas cinco *Lettres portugaises* (1669), publicadas anonimamente pelo livreiro parisiense Claude Barbin. As tais que sóror Mariana Alcoforado (1640-1723), a religiosa aristocrata portuguesa do convento alentejano da Conceição de Beja, terá composto e endereçado ao capitão de cavalaria Noël Bouton, *comte* de Saint-Léger e *marquis* de Chamilly (1636-1715), o amante francês que a seduzira e abandonara no período compreendido entre 1663 e 1667. O episódio enquadra-se, assim, no final da Guerra de Restauração da Monarquia Lusitana (1640-1668), travada no quadro da aliança dinástica assinada por Braganças e Bourbons contra os Áustrias hispânicos da Monarquia Católica, tudo centrado nos interesses das grandes potências pela hegemonia europeia e mundial [Serrão, 1981: V, 336-338; Duby, 1999: 444-449; Valladares, 1999]. Cartas legítimas ou urdidas, que Gabriel de Guilleragues terá vertido do português para francês ou escrito no seu idioma. Disputas seculares da cultura literária seiscentista ainda por resolver, apesar de continuarem a ocupar a atenção persistente dos especialistas[1], ancoradas em certezas geradas por pontos de vista contraditórios e inconciliáveis [Coelho, 1978: 526a-528a; Braga, 1985: III, 393-399; Rocha, 1985: 180-181; Deloffre, 1990: 11-69].

O efeito caleidoscópico de testemunhos evocados pelo universo feminino da criação estética volta à ribalta, cerca de quarenta anos volvidos, pelas mãos de Maria Teresa Horta em *As luzes de Leonor*

[1] Conquanto a tese da criação ficcionada das *Lettres* por Gabriel de Guilleragues predominar atualmente, a tese rival da redação autêntica das cartas por Mariana Alcoforado em português seguida da sua tradução para francês continua a ser aceite como um dado adquirido por muitos. *Vd*. informações veiculadas num manual recente de história de literatura europeia: "«les trois Marias» dénoncent la condition féminine en parodiant les *Lettres portugaises* du XVIIe siècle, texte dans lequel l'auteur, Mariana Alcoforado, enfreint la loi et symbolise par son enfermement l'«enfermement» de toutes les femmes" [Benoit-Dusausoy; Fontaine, 2007: 711].

(2011), longo mosaico entretecido de prosa poética e poesia integral, em que cada frase é um verso e cada parágrafo uma estrofe. A quinta neta de Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lencastre (1750-1839) esboça neste relato, marcado similarmente pela polifonia enunciativa, uma viagem de revisitação à mulher, escritora, poliglota, pintora, estratega, organista, visionária e iluminista, que também foi sua avó, personagem multifacetada, imaginada em forma de papel e tinta, para dar corpo a uma personalidade controversa, recriada através de depoimentos autênticos proferidos por muitas vozes e sentires. As Marianas epistolares, moldadas pelo barroco ibérico vigente durante os conflitos de secessão da Monarquia Dual, saem de cena e dão lugar às Leonores novelescas, forjadas por um iluminismo combativo ainda em construção e nas antevésperas das invasões peninsulares movidas pelo império napoleónico [Serrão, 1981: V, 47-51; Duby, 1999: 580--582; Marnoto, 2010: 13, 17-19].

A arte de encaixar histórias umas nas outras ou de as alternar em sequências de cronologias dissidentes é capaz de ser tão antiga como a própria inventiva humana. Anterior, decerto, à gerada nos orientes próximos e distantes do folclore indiano, persa e árabe, pelos sucessivos autores anónimos d'*As mil e uma noites* [Menéndez Pelayo, 2008: I, 92-102]. Técnica sedutora, visto permitir ao leitor saltar duma peça de xadrez literário para outra sem perder o fio à meada. Coletânea de situações reais/imaginadas que ajuda o recetor a compreender duma forma motivada os próprios labirintos da vida. Cadinho de emoções de quem do nosso caminhar existencial se vai alimentando neste nosso quotidiano de seres animados e conscientes do facto. Este a tela selecionada por Maria Teresa Horta para pintar com palavras as luzes de Leonor.

Os diálogos/monólogos travados à distância de sete gerações são gizados com o recurso constante a documentos oficiais e particulares, feitos e refeitos ao sabor da pena e da inspiração do momento, repartidos por mil e tantas páginas, vinte e cinco capítulos, enquadrados por um prólogo e um epílogo sucintos, contextualizados por meio século de história portuguesa e europeia, a promover a passagem do despotismo esclarecido do marquês de Pombal para o liberalismo

constitucional do rei-imperador D. Pedro IV. As cartas, diários, cadernos, citações, epístolas e poemas urdidos na tessitura narrativa outorgam um protagonismo estrutural às RAÍZES / MEMÓRIAS discursivas, evocadoras de Leonor de Távora, a marquesa executada em Belém por ordem de Sebastião José de Carvalho e Melo, secretário de estado do rei-reformador D. José I, e de Leonor de Almeida, a condessa expulsa do reino a mando de Pina Manique, intendente-geral da polícia do príncipe-regente D. João [França, 1974: 47-53]. Pelo meio deste romance de autobiografias fingidas e biografias romanceadas, desta escrita neorromântica tecida de subjetividades dispersas, por entre os fragores de nardos, gardénias e narcisos plantados à sombra de carvalhos, cedros e robles seculares, deste testemunho pós-modernista delineado nos alvores do terceiro milénio, ficam os lamentos líricos dum misterioso ANGELUS, ser alado de fragilidade diáfana, seduzido pela luminosidade etérea de Alcipe, a sedutora de anjos, poetas e heróis[2].

Na confluência de tempos convocados pela fábula, as ações plasmadas no bloco inaugural de excertos discursivos transporta-nos para o dia em que a armada de Goa entrava na barra do Tejo, trazendo a bordo os vice-reis cessantes da Índia, o conde de Alvor D. Francisco de Assis e a marquesa de Távora D. Leonor Tomásia, corria o ano de 1754. Prossegue com as reminiscências memorialistas traçadas pela neta, a marquesa de Alorna D. Leonor de Almeida, numa época posterior ao exílio inglês (1803-1815). É depois demarcado pelos eventos históricos e familiares situados entre 1773 e 1777, rematados por pedaços de vida repartida por trechos diversificados, dispostos ao sabor das modalidades de escrita regidas pelo porosímetro estético. O esquema manter-se-á inalterado em toda a obra, só variando na inclusão

[2] A identificação da misteriosa entidade alada parece ser assumida/insinuada por Maria Teresa Horta no derradeiro terceto dos *Dias de Leonor*, com que encerra os *Poemas para Leonor* (2012), que compôs em simultâneo com o romance que dedicou à avó, a condessa de Oeynhausen e marquesa de Alorna, no intuito estético de assim prolongar um diálogo à distância com a musa da sua inspiração lírico-narrativa: *Ressurjo* / *Faço de Angelus* / *Trago Leonor pela mão* [Horta, 2012: 146].

ocasional de páginas soltas de autores distintos e interrompendo o seu percurso de lembranças biográficas no ano da sua partida forçada do reino, nas vésperas das invasões francesas e partida da família real para o Brasil.

É neste entrecruzar de epos singulares que a epopeia romanesca se edifica, o canto se faz hino e o episódio se transfigura em rapsódia. As raízes da figura tutelar do romance pontuam os infortúnios trágicos dos membros das casas senhoriais dos Távora, Alorna, Atouguia e Aveiro, pautados pela tortura e execução pública dos avós e tios, pela prisão do pai na torre de Belém / forte da Junqueira e pela clausura conjunta com a mãe e irmã no convento de São Félix em Chelas. As acusações de alta traição, tentativa de regicídio e lesa-majestade nunca foram claramente comprovados e a libertação dos sobreviventes só se verificará após a subida ao trono de D. Maria I em 1777, dezoito anos depois e com vinte e seis de idade. A voz altissonante da marquesa velha ocupa a parte mais iluminada do proscénio e a voz ciciada da marquesa nova a zona de penumbras projetadas na periferia dramática do espaço cénico. Memórias feitas de claros-escuros percecionados à distância pela voz acusadora da heroína do relato, neta da primeira e sobrinha da segunda. Três mulheres, três destinos, três cenários: o cadafalso de Leonor de Távora no terreno do chão salgado do Restelo, a reclusão de Teresa de Lorena no convento de freiras do Rato, as luzes de Leonor de Almeida na ribalta do grande teatro do mundo.

A saída da filha mais velha dos marqueses de Alorna da vida conventual para a secular cunha, também, a sua entrada decisiva na república das letras. O espaço restrito dos outeiros poéticos do cativeiro é trocado pelos horizontes ilimitados da liberdade. O tempo da Lídia-Lise-Lídia-Laura, da Leonor-Alcipe dos árcades chegara. Fá-lo por mérito próprio e unida a um conjunto de vultos sonantes que subverteriam o panorama da cultura literária produzida na passagem da centúria de setecentos para a de oitocentos. Filinto Elíseo, Bocage, Nicolau Tolentino de Almeida, Curvo Semedo, Joaquim Bingre. Os resquícios dum barroquismo anquilosado e dum classicismo mal assimilado são banidos e as propostas iluministas que conduzirão ao romantismo alicerçadas [França, 1974: 27, 40-42; Palma-Ferreira,

1982: 99-101; Braga, 1985: IV, 196-202; Le Gentil, 1995: 138-139; Marnoto, 2010: 13-22, 111-124, 155-173].

As novas perspetivas do saber são-lhe abertas pelos livros que importa do estrangeiro, sobretudo de França, indiferente à fiscalização das alfândegas e cortes da censura; pelas viagens que enceta nas cortes europeias de Madrid, Paris e Viena, com Carlos Augusto, o marido alemão naturalizado português, conde de Oeynhausen e ministro plenipotenciário na Áustria; ou, já viúva, sozinha ou com Henri Forestier, o amante francês, no seu desterro político de Londres. Dá corpo ao projeto racionalista e cosmopolita de vida voltada para as Luzes, através da atividade exercida na Academia das Ciências de Paris, que lhe confere um prémio em matemática [Marnoto, 2010: 168]; assiste às aulas dos cursos de física e de química na Escola Politécnica de Lisboa, que lhe franqueia a entrada na área do livre pensamento e do racionalismo filosófico, a que defendia a paridade entre as ciências humanas e as físicas. Lê Rousseau, Diderot e Voltaire, alternado com Pope, Locke e Leibnitz, filósofos dos novos tempos que a levam a questionar a autoridade do poder despótico e a invadir os universos estritos da política até então reservada ao ofício absoluto dos homens [Rocha, 1985: 217-221; Kenny, 1999: 315-323]. Traduz Lamennais, Goldsmith, Gray, Wieland, Thomson, Young e Ossian-Macpherson [Marnoto, 2010: 17, 165-170]. Frequenta os salões literários de Madame de Necker em Paris, convive aí e em Londres com Madame de Staël, assiste em Marselha aos primórdios da Revolução Francesa [Le Gentil, 1995: 139]. Prossegue o plano pessoal de autoformação pedagógica na Sociedade da Rosa que fundou, nos debates literários que dinamizou [Marnoto, 2010: 156], nos poetas da Arcádia Lusitana que comentou, nas reuniões da Nova Arcádia que frequentou, na presidência da academia literária que o senhor de Trofa organizou em sua honra no Porto, nos serenins, serenatas e saraus que iluminou, nos pré-românticos que imitou, nas epístolas que escreveu, na obra poética que legou à posteridade [Coelho, 1978: 40c-41b; Braga, 1985: IV, 196-207].

Sonetos, epigramas, elegias, odes, cantigas, madrigais, éclogas são dados ao leitor no início de cada bloco datado de fragmentos

discursivos, estendendo-se para o seu interior, em formato quase sempre inacabado do verso solto, rimado ou branco, no dístico, no terceto e na quadra, em medida tradicional e clássica. Uma verdadeira antologia de poesias eleitas pela coletora de memórias alheias para deleite e proveito de todos nós. Textos a que Maria Teresa Horta, a neta, dará eco na linguagem metrificada em liberdade dos *Poemas para Leonor* (2012), compostos em sua honra, enquanto os diálogos íntimos tecidos com a "Poetisa das Luzes", a avó, desabrochavam ao sabor da pena, a modelar as verdades ilusórias semeadas com o tempo de permeio.

Ignoramos se sóror Mariana Alcoforado se dava ao lirismo rimado nos tempos livres que o dia a dia conventual de Beja lhe reservava. Desconhecemos se terá redigido alguma das cartas que lhe são atribuídas. Só sabemos que em seu nome a sensibilidade do amor à portuguesa atravessou fronteiras, inspirou imitadores e invadiu a Europa culta de então. O testemunho humano permanece, independentemente de se tratar dum produto de reflexão pessoal ou duma obra maior da literatura universal. De Leonor de Almeida, conhecemos os escritos que foram sendo dados à estampa na era romântica e a título póstumo (1844-1851), no fluir contínuo dos dias que abriram as portas à modernidade, assinados e sem problemas de identificação. Tomámos contacto com alguns deles através das peças inseridas pela poetisa-romancista na memória escrita que lhe dedicou. Cartas, diários, cadernos. Pedaços de vida vivida, polifonias entoadas, traçadas e sentidas a várias vozes, mãos e gostos, criação/recriação de histórias verídicas/supostas, dadas à luz em prol da verdade, ponto de união entre todos os seres humanos, sem distinção de género ou idade. Testemunho literário escolhido para lembrar aos leitores atuais o modo como a poetisa-ensaísta conhecida por Alcipe trouxe o iluminismo europeu de além-Pirenéus para o país que a vira nascer e crescer, promovendo, assim, o rejuvenescimento incontestado das letras portuguesas. Uma precursora das estéticas românticas oriundas da França, Inglaterra e Alemanha, que o liberalismo novecentista consagraria [França, 1974: 34-42].

A reconstituição-reconstrução da vida de Leonor de Almeida, encetada ao longo de treze anos de labor inventivo por Maria Teresa

Horta está incompleta. A moldura escolhida para pintar o retrato impressionista da defensora das Luzes está balizada pelas conjunturas conturbadas que marcaram o Processo dos Távoras e precederam o Bloqueio Continental. Efemérides datadas com impacto durável dentro e fora do reino. Espaço ainda para recordar o grande terremoto / maremoto / incêndio de Lisboa de 1755, ocorrido no primeiro de novembro, dia de Todos os Santos.

Fica por saber se a neta da marquesa de Alorna, condessa de Oeynhausen e de Assumar, se a valida da rainha-louca D. Maria I, dama de honor das princesas do Brasil Maria Francisca Benedita e Carlota Joaquina, da sereníssima infanta-regente Isabel Maria de Bragança e da rainha D. Maria II, se a frequentadora das cortes da rainha Maria Antonieta de França e imperatriz Maria Teresa de Áustria, animadora dos salões cultos de Viena, Paris, Madrid e Lisboa, retomará a tarefa de traçar os passos da avó nos derradeiros tempos da sua existência de exílio forçado em terras estranhas e de retiro escolhido na terra natal. De nos contar os pormenores autêntico-supostos do seu *affaire* amoroso com o general francês da Vendeia, Henri Forestier, e do seu envolvimento no *complot* político que levaria ao assassinato do ex-amante em terras inglesas[3]. Nada nos impede, porém, de acreditar que a mão sem peso da poetisa iluminista aflore de novo o cimo do ombro da poetisa iluminada e que as confidências das duas se voltem a ouvir, apesar dos dois séculos de silêncios que as separam, para que tudo se possa descobrir/reinventar de novo, para que a mulher que foi poetisa, política, sábia e sonhadora se faça a personagem duma personalidade recriada, inventada criteriosamente do grão de luz ao bago da romã…

[3] Para já, fiquemo-nos com a Promessa registada por Maria Teresa Horta no penúltimo dos *Poemas para Leonor* (2012), *Pouso no teu regaço* / *a minha mão* / *o meu verso* // *A saudade* / *e o seu espinho* / *a pena que eu disfarço* // *Prometendo-me* / *ao partir* / *voltar a ti no regresso* [Horta, 2012: 141].

Referências bibliográficas

BARRENO, M. I., HORTA, M. T., COSTA, M. V. (1972), *Novas cartas portuguesas*, Estúdio Cor, Lisboa.

BENOIT-DUSAUSOY, A., FONTAINE, G. (ed.) (2007), *Lettres européennes. Manuel d'histoire de la littérature européenne*, De Boeck Université, Bruxelas.

BRAGA, T. (1985), *História da literatura portuguesa*, Europa–América, Mem Martins.

COELHO, J. P. (ed.) (1978), *Dicionário de literatura*, Figueirinhas, Porto.

DELOFFRE, F. (1990), "Préface" a Guilleragues, *Lettres portugaises*, Gallimard, Paris, pp. 11-69.

DUBY, G. (ed.) (1999), *Histoire de la France. Des origines à nos jours*, Larousse, Paris.

FRANÇA, J. A. (1974), *O romantismo em Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa.

HORTA, M. T. (2011), *As luzes de Leonor*, Dom Quixote, Lisboa.

HORTA, M. T. (2012), *Poemas para Leonor*, Dom Quixote, Lisboa.

KENNY, A. (1999), *História concisa da filosofia ocidental*, Temas e Debates, Lisboa.

LE GENTIL, G. (1995), *La littérature portugaise*, Chandeigne, Paris.

MARNOTO, R. (2010), *História crítica da literatura portuguesa. Neoclassicismo e Pré-Romantismo*, Verbo, Lisboa.

MENÉNDEZ PELAYO, M. (2008), *Orígenes de la novela*, Gredos, Madrid.

PALMA-FERREIRA, J. (1982), *Academias literárias dos séculos XVII e XVIII*, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.

ROCHA, A. (1985), *A epistolografia em Portugal*, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, Lisboa.

SERRÃO, J. (ed.) (1981), *Dicionário de história de Portugal*, Figueirinhas, Porto.

VALLADARES, R. (1999), *La rebelión de Portugal 1640-1680: guerra, conflicto y poderes en Monarquía Hispánica*, Junta Castilla-León, Madrid.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.17

Sandra Teixeira
Université de Poitiers
sandra.teixeira@univ-poitiers.fr

O "cordel do cordel": deambulações pelo acervo Raymond Cantel

Resumo:
O artigo propõe uma reflexão sobre questões arquitextuais e metatextuais sugeridas por cinco folhetos do acervo Raymond Cantel conservado em Poitiers pelo *Centre de Recherches Latino-Américaines* (França). Entre o apego à tradição e a sede de liberdade, os poetas confrontam o seu ponto de vista sobre uma arte que, integrada num cânone e defendendo a sua identidade, soube adaptar-se à evolução da sociedade, ultrapassar os pressupostos folclóricos aos quais foi por vezes reduzida e afirmar a ambiguidade que a define.
Palavras-chaves: literatura de cordel, Raymond Cantel, metatextualidade, tradição.

Abstract:
The "cordel do cordel" literature: wandering the Raymond Cantel collection
This paper proposes a reflection on architextual and metatextual questions suggested by five literary leaflets of the Raymond Cantel collection kept by the *Centre de Recherches Latino Américaines* (Poitiers, France). Between attachment to tradition and thirst for freedom, popular poets confront their views on an art that, as part of a canon and defending their identity, has been able to state the

ambiguity that defines it and to adapt itself to the evolution of society, beyond the folkloric assumptions to which it was sometimes reduced.
Keywords: cordel literature, Raymond Cantel, metatextuality, tradition.

"(…) o Cordel do Cordel / Não é uma fraseologia! (…) O Cordel é resistência / E uma força cultural / Contra a alienação / Da invasão nacional / Pelas firmas estrangeiras / Com a multinacional". Assim se exprime F. M. Nordestino [1982: 8] lembrando que, se a literatura de cordel tem os seus próprios códigos, também tem uma complexidade conferida pelo valor poético do texto e pela afirmação identitária que veicula. Foi o que defendeu a política de integração nacional que consagrou a inserção da literatura de cordel num cânone, nomeadamente através do projeto editorial e dos estudos realizados pela Fundação Casa Rui Barbosa do Rio de Janeiro a partir dos anos 1960. Com vista à construção de uma historiografia do folheto brasileiro e de um conjunto de produções científicas sobre o tema, a função poética e a dimensão patrimonial dos folhetos foram valorizadas, como descreve Francisca Pereira dos Santos [Christiano, Iumatti, Riaudel, Teixeira, 2012: 217-218].

Raymond Cantel (1914-1986), professor de literatura portuguesa e brasileira[1], foi um pioneiro na divulgação da poesia popular brasileira em França. Juntou, ao longo das viagens e conferências que fez no Brasil a partir dos anos 1950, uma rica coleção que nunca reduziu à expressão ingénua dum folclore: "Esta literatura não contém nenhuma obra-prima no sentido clássico do termo, mas o conjunto é impressionante e o seu poder de fecundação notável. Todas as artes no Brasil lhe devem algo" [Cantel, 2005: 83]. Dentro do acervo que constituiu[2], elegemos

[1] Lecionou em França, na universidade da Sorbonne em Paris, e na universidade de Poitiers onde também dirigiu a Faculdade de Letras e Línguas.

[2] O acervo "Raymond Cantel" doado, depois da sua morte, ao CRLA (*Centre de Recherches Latino-Américaines* – Centro de Pesquisas Latino-Americanas) de Poitiers que ele também fundara, é um dos mais importantes acervos europeus de literatura de cordel. Já se encontra digitalizado, e estará a partir do final de 2014 disponível na Biblioteca Virtual Cordel em cordel.edel.univ-poitiers.fr.

cinco folhetos que procuram definir as características da poesia popular e mostrar como se faz ou se deve fazê-la[3]. Insistindo ora sobre o apego à tradição, ora sobre códigos que devem evoluir, confrontam-nos com alguns dos desafios de qualquer género literário: como renovar-se sem trair a sua essência, e mantendo uma liberdade de criação?

A literatura de cordel como jogo de vozes e arte total

Homero do Rêgo Barros, em *Literatura de cordel*, presta uma homenagem à literatura popular definida como um saber "antigo e novo" [Barros, 1977: 2] de que o poeta, mensageiro de Deus, "Trovador de Olinda e Recife" como assina na contracapa, se faz o arauto, compondo um hino às figuras que melhor representam o cordel: dos "trovadores" de ontem (João Martins de Athayde, Bilac, Leandro Gomes de Barros) ao "poeta-repórter" de hoje, José Soares, do "trovador inspirado" José Costa Leite ao "gigante da poesia" que é Rodolfo C. Cavalcante – linhagem na qual Homero do Rêgo Barros por sua vez se insere[4]. Ao ser referida como "Literatura Cordel", a literatura de cordel torna-se um conceito, um género, a consagração de uma tradição num cânone, caracterizado pela universalização das emoções íntimas que consegue fixar:

> Amigos, mais do que outrora
> Grava-se, hoje, no papel,

[3] São três folhetos de Franklin Machado Nordestino: *O Cordel do Cordel*; *Manifesto kordelista de 1982* (*leia-o vertikalmente; Doutor faz em cordel o que cordel fez em Dr.*, um de João Antônio de Barros) / Jotabarros: *Doutor! Que faz em cordel?* e um de Homero do Rêgo Barros, *Literatura de cordel*.

[4] Muitos poetas cordelistas apresentam-se como "trovadores". Raymond Cantel integra a palavra no curto glossário que acompanha um dos seus artigos: Trovador: nome que os poetas populares gostam de se atribuir para se integrarem na grande tradição medieval europeia [Cantel, 2005 : 84].

Através da já famosa
Literatura Cordel,
Os fatos mais curiosos
Que trazem doçura ou fel [*ibidem*: 1].

O poeta também evoca a forma como a literatura de cordel penetrou a sociedade brasileira, multiplicou os lugares de divulgação (feiras, "centros de turismo", livrarias) e tocou um público cada vez mais largo. Não deixa de referir, no entanto, as fontes tradicionais que enraízam a literatura de cordel no sertão através das figuras do cangaceiro Lampião ou do Padre Cícero. Frente a essas transformações, a literatura de cordel não se restringe às cidades nordestinas que o viram nascer, e o poeta é levado a assumir a divulgação das suas próprias obras e a adaptar-se às regras do mercado e da promoção do cordel. Aparecem assim os "Trovadores que são cobras / Escrevendo e divulgando / Suas populares obras" [*ibidem*: 4]. Paralelamente a uma rede boémia e espontânea, há outra que se organiza a partir de relações mais hierárquicas:

Hoje em dia, os violeiros
Organizam festivais,
Metem a viola no saco
E partem pras capitais,
Respeitando as ordens dadas
Ou vindas dos maiorais [*ibidem*: 8].

A homenagem também se estende aos que cantam, tocam e ilustram a "Cordel Literatura" [*ibidem*: 5]. A inversão das palavras para necessidade da rima reforça a dimensão canónica da literatura de cordel e a sua apresentação como arte total. Através dos que lhe dão vida no papel e fora dele, sendo essas vertentes inseparáveis, o cordel integra um sistema que lhe dá estrutura e sentido.

No final do folheto, depois de uma página contendo "alguns dados sobre o autor e suas obras", aparece um poema intitulado "Minha formatura", em que o poeta afirma não ser doutor – tomando assim parte no debate que vai opor F. M. Nordestino a JotaBarros, abaixo

evocado. O poema é por sua vez como que encaixado noutro poema, “Cidadão do Recife”, a que se segue a indicação “(sem condecoração)”: a imagem do poeta autodidata é completada pela dum homem independente do poder e das instituições, apenas movido pelo apego à sua cidade. As únicas contas que tem de prestar são a Deus, e a nenhum dos “maiorais” – última palavra do texto que ecoa com a mesma acima referida, e frente à qual o poeta afirma a sua vantagem, como se ele recusasse fazer parte desse sistema. As expressões “Literatura Cordel” e “Cordel Literatura” não poderiam então ser lidas como uma crítica velada às novas regras impostas aos poetas, condenados a serem menos livres para serem melhor divulgados? O acróstico utilizado como assinatura por muitos cordelistas na última estrofe das suas composições ganha aqui um valor acrescido, afirmando a voz de um poeta que se quer livre. Essa *mise en abyme* dos textos revela portanto a abertura relativa do poeta às transformações da literatura de cordel: só poderia ser verdadeiro poeta quem se formou a si próprio na região que a viu nascer, não tendo outro mestre do que o divino. No entanto, na contracapa, uma estrofe intitulada “Congraçamento” vem reconciliar o poeta “matuto” e o poeta “da praça”, que cantam “Cada qual seu estilo, / Contanto que os dois não cantem / Cantigas de sapo e de grilo”, mostrando que a questão do valor permanece subjetiva. Homero de Rêgo Barros confronta-nos portanto com uma literatura muito menos simples do que parece: cruzando várias vozes, a do *eu* poético, a do autor, mas também a da filosofia popular que veicula, multiplica os pontos de vista sobre questões que ainda animam os debates sobre a literatura popular e a necessidade de preservar esse património criativo.

Paulo Iumatti, inserindo a literatura popular numa cultura brasileira dinâmica, mostra como o cordel, revestido de uma variedade de temáticas e de vozes, é fruto de um hibridismo em que imperaram a circulação e a mediação; assim, “a ambiguidade, e não o maniqueísmo, é um dos princípios-chaves através dos quais deve ser pensada a literatura de cordel e os seus contextos múltiplos de apropriação e performance” [Christiano, Iumatti, Riaudel, Teixeira, 2012: 57-60]. O folheto de Homero do Rêgo Barros afirma essa ambiguidade, já que

as características tradicionais do cânone têm de conviver com as suas transformações. Informativa e didática, a literatura de cordel encena a voz do poeta, instrumentalizando as estratégias do discurso para melhor se dar a ouvir, defendendo uma herança tornada criativa.

Literatura de cordel: uma herança por defender através da liberdade de escrita

O Cordel do Cordel de F. M. Nordestino, o folheto mais metatextual do nosso *corpus*, comenta e desdobra, com alguma ironia, a sua própria matéria através das metáforas da corda e do fiar. Começa por uma explicação etimológica, fazendo-nos habilmente passar de "cordel" para "cordão" e para "coração". De "cordel" a "cordis", de "cordinha" à "corda" da viola, o caminho parece óbvio, e o objetivo é, apelando às cordas da emoção e da alma, "acordar o cordel" [Nordestino, 1982: 2] que segundo o autor está em perigo: os versos "Seu bardo está a ficar / No cordel bamba da vida / sem ter onde se ligar" [*ibidem*] esboçam a figura de um poeta suspenso acima dum abismo e que não encontra o seu lugar, pois as cordas que seguravam a sua arte já não são as mesmas – ou seja, a "alma do povo" foi traída:

> Pois, a alma de um povo
> É a sua poesia.
> E lhe enrolam com coisas
> Que vêm com a fantasia.
> E nos domina sem dor
> Com cor e anestesia [*ibidem*].

Se "Novelo não é novela" [*ibidem*], é porque o cordel tem que encontrar nele a capacidade de renovação, e não respeitar passivamente códigos impostos pelo exterior. À denúncia de uma certa conceção da modernidade, responde a imagem do poeta popular como guia do povo e continuador de uma tradição portuguesa e ibérica: refere as

lendas, os menestréis e os jograis, que transmitiram os relatos na esfera erudita e popular, as figuras portuguesas da poesia e do “teatro com populares” (D. Diniz, Teófilo Braga, Gil Vicente, Camões, Bocage), até chegar à propagação dessa tradição no Brasil e à evocação das suas maiores figuras: Gregório de Matos, Catulo da Paixão, Padre Cícero, assim como a descrição dos vários tipos de folhetos e das temáticas mais comuns. A divulgação do cordel junto do público, através dos vários suportes mediáticos, assim como as várias vertentes dos poetas e vendedores de folhetos são, como em Homero do Rêgo Barros, outras das características focadas, e que sustentam o apelo que sentimos vir do fundo da “corda” – pois o que está em jogo é a salvação da pátria e do património:

> Agora, o cordel já vai
> Ao Teatro e à escola,
> A música, literatura.
> Mas, esqueceram ser a mola
> Da poesia brasileira.
> E ele não se desenrola!
> (…)
> Ele não pode morrer!
> Lanço aqui o desafio
> Para seus novos poetas,
> Que não usam mais o fio
> Para dependurar folhetos,
> Mas que lhe acendem o pavio [*ibidem*: 6-7].

O apelo é portanto dirigido mais particularmente aos poetas da nova geração: o cordel não pode continuar sem que os seus rastos sejam ressuscitados, mas o poeta não pode apenas ser poeta… tem de ser “leitor-poeta” para poder (re)criar sem repetir, recusar as soluções de facilidade e ser capaz de surpreender o leitor – não “alinhava”, mas “fia”, assumindo os riscos que corre:

> Cordel não é carretel
> Mas mantém a sua linha.

E o novo leitor-poeta
Com ele, é que se alinha,
Não deixando alinhavado
O seu verso e adivinha.
(…)
Vou parar por aqui mesmo,
Pois cordel é minha paixão.
Como tenho veia forte,
posso pifar coração [*ibidem*: 8].

Fio usado tradicionalmente para dependurar os folhetos, fio que traça o caminho que o poeta deve seguir, ou ainda conjunto dos versos que o cantam e que este é chamado a escrever, "o cordel do cordel" também é a corda da emoção, pois escrever folhetos é falar com a alma. F. M. Nordestino cumpre o seu "cordel do cordel" noutro folheto escrito no mesmo ano, aquando da VII[a] Bienal Internacional do Livro de São Paulo: o *Manifesto kordelista de 1982 (leia-o vertikalmente)*, cuja nota de rodapé indica: "Eskrito dentro do noso projeto ortografiko-fonétiko para a Lingua Portugeza" [Maxado, 1982]. O poeta subverte a linguagem para melhor homenagear a liberdade de criação, inscrevendo-se no rasto daqueles que fizeram "a semana de 22", assim como na herança dos escritores que deram voz à literatura de cordel ou representação ao povo nordestino, cantando a variedade das formas poéticas populares. Com a referência a Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado, Euclides da Cunha, Monteiro Lobato, Menotti del Picchia e Graciliano Ramos, F. M. Nordestino canta a linguagem que cada um deles enriqueceu dando ao falar brasileiro a sua identidade, e dando ao povo brasileiro uma razão para se orgulhar de si próprio sem se deixar levar pelo "sistema / Tekinolójico dos grandes" [*ibidem*]. Apelando para um cordel cosmopolita, para o seu reconhecimento internacional, aberto a todas as subversões, o poeta revoluciona a linguagem e reinventa uma tradição.

Decididamente moderna, explorando a tradição e autorizando-se algumas subversões para melhor dar a ouvir as suas especificidades e o seu potencial, a literatura de cordel também regista a dualidade

dos poetas que a escrevem: do sertanejo analfabeto ao sulista doutor, confrontam-se as várias visões de um mesmo ideal.

O cordelista, o doutor e o doido

Se o debate sobre a má qualidade dos versos dos poetas "doutores" é já muito antigo [Luyten, 1992: 75-80], um dos exemplos mais famosos é a resposta de F. M. Nordestino em *Doutor faz em cordel o que cordel fez em Dr*, a João Antônio de Barros que publicara *Doutor! Que faz em cordel?* Confrontam-se duas visões: o apelo à redefinição dos moldes em função da sociedade onde se vive opõe-se ao poeta analfabeto do povo para quem a poesia popular só pode ser feita por poetas como ele.

Em *Doutor! Que faz em cordel?*, o poeta insurge-se contra o facto de que qualquer pessoa letrada possa suplantar o poeta repentista, o único artista verdadeiro a seus olhos. Opõe o "legítimo menestrel" ao doutor "tubarão" do folheto, que rouba o pão aos folheteiros e repentistas. Faz o retrato do poeta em negativo [Barros, s.d.: 2] que nem só impede os poetas pobres e honestos de fazer o seu trabalho, mas cuja escrita "desmetrificada", "Picante mais do que fel / Envenenando o papel" contamina, a seu ver, a poesia dos outros – os poetas "positivos" [*ibidem*]. Com efeito, para Jotabarros, o poeta que não tem "o dom do berço", que se converte ao cordel não sendo homem do povo, perverte a arte que ele diz defender. O grupo dos "doutores" está assim associado ao campo lexical da impureza e da podridão: Jotabarros remata cada estrofe com o refrão "Doutor é poluição / Nos livretos de cordel", usa palavras e expressões como "fel", "bordel", "envenenar", "nojeiras", "faça suas porcarias", "mas quem só borra o papel / da consciência é ladrão", e compara os poetas doutores a Caim "infiel", ao diabo ("É obra que vem do cão" [*ibidem*: 5]) que até no inferno vai ter de prestar contas e fazer o seu *mea culpa*: "Deixei de ser bacharel / Para ser um bestalhão". Reduzido ironicamente

a "doutor zé ninguém" [*ibidem*: 6] o poeta doutor não passaria de um plagiador que deturpa a imagem do cordel, não dando vontade aos leitores de descobrir outros cordelistas. Os insultos e sufixos depreciativos, proferidos por um poeta popular que se apresenta sempre como o contraponto positivo do doutor, mais dotado do que ele para a rima e a inspiração, atingem o auge nos dois últimos versos: "O resto ofereço a ti / Seu poetaço merdel" [*ibidem*: 8].

Paralelamente à suposta incompetência do poeta doutor, outra crítica, talvez ainda mais profunda, surge: o poeta pobre, de extração popular, considera-se mais verdadeiro e sincero, acusando o poeta rico de não conhecer o preço do sacrifício. Este não merece, portanto, ser aceite pelos seus pares:

Se você fosse um sujeito
Criado sem os seus pais
Sem dinheiro e tudo mais
Que lhe roubassem o conceito
Creio que eras aceito
Pelo Pae de Israel [*ibidem*: 7].

À dedicatória de Jotabarros ("Dedico esse a todos os Doutores / que fazem literatura de cordel, com / um abraço do poeta popular") responde F. M. Nordestino com uma longa dedicatória provocatória: "Dedico este folheto a todos os colegas de Literatura de Cordel, inclusive aos sulistas e aos da nova geração, independente de cor, religião, raça, classe, sexo, instrução, filosofia, idade, etc." Refere-se explicitamente nos primeiros versos ao folheto de Jotabarros:

Alguém disse que doutor
é a poluição do Cordel
Como fosse propriedade
Encerrada a sete véus
Parada no tempo e espaço
Cavando seu mausuléu (*sic*) [Nordestino, 1978: 1].

Enquanto que Jotabarros reivindica uma pureza que deveria perpetuar uma tradição morta cujos moldes nunca podem evoluir, F. M.

Nordestino reivindica uma abertura ao mundo, exatamente como no “manifesto kordelista”; ou seja, uma adaptação do cordel à sociedade de que é contemporâneo: tal como quem escreve, quem vende tem de se adaptar à multiplicidade dos locais de venda, à democratização da educação e da cultura, que servem para tudo e todos:

O Cordel hoje renova
Não é peça pra museu
(…)
O poeta popular
Tem de ter evolução
Se já foi analfabeto
Hoje recebeu lição
Se já cantou pelas feiras
já chega à televisão [*ibidem*: 2].

Tal como o povo já não é como era, o nordeste também não: “a própria São Paulo já é / terra de nordestinidade”, e “o vate do povo” não fala só para pessoas como ele [*ibidem*]. A razão pela qual o cordel morreu nas outras partes do mundo é justamente porque, segundo o poeta, este género não soube renovar-se. O poeta desconstrói assim todos os argumentos de Jotabarros que revelam, a seu ver, os seus “complexos” de poeta analfabeto e autodidata:

Fazer Cordel não é só
Privilégio de famosos

Quem tem os seus complexos
Que procure superá-los
Não fique aí atacando
Colegas ou a afrontá-los
Dizendo que ele é o bom
Só cantando de galos [*ibidem*: 6].

O novo poeta, pelo contrário, tem de associar poesia e teoria, tal como o “leitor-poeta” do folheto *O Cordel do Cordel*. F. M. Nordestino presta assim homenagem aos antigos e aos novos poetas formados,

sejam advogados ou dentistas, e reafirma a sua sinceridade de poeta: "se pertenço à classe média / Conheço minha raiz / Sou honesto em confirmar / Aquilo que o mundo diz" [*ibidem*: 9]. Mas analfabeto ou doutor, o poeta não será sempre um louco marginal, que subverte a representação comum do mundo, e tem o mérito de nos levar a refletir sobre ele? Dois folhetos de F. M. Nordestino pegam na figura excessiva do "crioulo doido" [Nordestino, 1976], que pode ser vista como uma diabolização do poeta, uma forma de denunciar ironicamente a marginalidade por vezes atribuída ao poeta por parte do povo – um poeta que, no entanto, nunca deixa de defender os valores que são os seus: "Se é em circo, não vou / pois eu só canto no sério", diz-nos o crioulo doido no seu diário [Nordestino, s.d.: 5].

Popular, nacional, a literatura de cordel é um jogo a sério, onde o poeta mede as suas forças com o património, com a sociedade na qual evolui e consigo próprio. Seja ele analfabeto ou doutor, doido ou mais convencional, o poeta só é poeta se se comprometer com a verdade poética. Voz, corpo, a literatura de cordel também se defronta com todos os desafios da literatura e os seus processos metatextuais e arquitextuais, questões prementes para a literatura popular brasileira nos anos 1970 e 1980, de que datam os folhetos analisados, nos quais a literatura de cordel se toma como o seu próprio tema. Podem ser vistos como alguns dos variadíssimos exemplos da forma ambígua como a literatura de cordel se pensa a si própria, homenageando e criticando a evolução do cânone, fechando-se na tradição ou abrindo-se para a modernidade. Ensinam-nos como ultrapassar as fronteiras entre cultura popular e cultura erudita, e o "desprezo" que, segundo Raymond Cantel, muitos manifestaram para com a literatura popular [Cantel, 2005: 181].

Referências bibliográficas

CANTEL, R. (2005), *La littérature populaire brésilienne*, CRLA, Poitiers.

CHRISTIANO, C. C., IUMATTI, P., RIAUDEL, M., TEIXEIRA, S. (ed.) (2012), *Escritural. Ecritures d'Amérique latine*, n°6, dossiê "Le Cordel

en mouvement”, CRLA, Poitiers. Para a versão eletrónica, consultar http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL6/ESCRITURAL_6_SITIO/TABLE/Table_6.html, 1 - [pp.] 25. 04. 2014.

LUYTEN, J. M. (1992), *A notícia na literatura de cordel*, Estação Liberdade, São Paulo.

Folhetos do acervo Raymond Cantel

BARROS, J. A. de (s/d.), *Doutor! Que faz em cordel?* (s/l).

MAXADO, F. (1982), *Manifesto kordelista de 1982*, São Paulo.

NORDESTINO, F. M. (1976), *O crioulo doido que era um poeta popular*, Tipografia Pontes, São Paulo.

NORDESTINO, F. M. (1978), *O Doutor faz em cordel o que cordel fez em Dr*, São Paulo.

NORDESTINO, F. M. (1982), *O cordel do cordel*, São Paulo.

NORDESTINO, F. M. (s/d), *O Diário do crioulo doido*, Editora GED, Rio de Janeiro[5]

RÊGO BARROS, H. do (1977), *Literatura de cordel*, Recife.

[5] Franklin Maxado Nordestino assina algumas obras “Franklin Maxado” ou até “Franklin Machado”.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.18

Bálint Urbán
Eötvös Loránd Tudományegyetem
bacalhau84@gmail.com

A emergência do sujeito político em *Levantado do Chão* de José Saramago – uma perspetiva rancieriana

Resumo:
A narrativa de emancipação dos lavradores alentejanos constitui o principal eixo temático do romance de Saramago. Neste processo emancipatório, incorporado numa forma metafórica também no título do livro, emerge, da multidão oprimida e silenciada, o sujeito político cujo objetivo é destabilizar e reescrever o sistema como estrutura firme e dominadora. Este artigo pretende traçar o processo de subjetivação durante o qual se cria e se legitima o agente político, do ponto de vista da teoria político-filosófica do pensador francês Jacques Rancière. O artigo demonstra como é que entram em jogo na narrativa saramaguiana as noções principais da teoria política de Rancière como o dissenso (*dissensus*), o desentendimento (*mésentente*), a partilha do sensível (*le partage du sensible*) e a subjetivação, tendo em conta as hipóteses políticas levantadas no romance.
Palavras-chave: Saramago, *Levantado do chão*, ficção pós-25 de Abril, neorrealismo, pós-modernismo, Jacques Rancière, filosofia política, emancipação.

Abstract:
The emergence of the political subject in José Saramago's *Levantado do chão* – a Rancierian reflection
The emancipational process of the peasant community of Alentejo is the central theme of Saramago's book. In this process, which is present also in the very title of the novel, emerges from the opressed and silenced crowd the political subject, who aims to deconstruct and to rewrite the dominating structure. The present article follows the process of dissensual subjectivation of the political agent from the perspective of the political philisophy of Jacques Rancière. I demonstrate how the basic notions of Rancière's political theory appear in the novel, taking into account the main concepts of *dissensus, distribution of the sensible* and *disagreement*.
Keywords: Saramago, *Raised from the Ground*, novels of the era post-25 of April, neorealism, postmodernism, Jacques Rancière, political philosophy, emancipation.

Levantado do Chão, de José Saramago, é um romance em cujo centro se encontra a ideia e o conceito de emancipação. O sujeito e o agente deste processo emancipatório, em torno do qual se desenvolve a ação, é o lavrador alentejano que de vítima duma opressão total e brutal passa a ser a figura central da resistência ao poder. O processo emancipatório dos lavradores encaixa-se no movimento histórico que se encaminha do regime totalitário do latifúndio em direção à democracia. Ao longo desta transformação histórica emerge da multidão silenciada um novo sujeito que se afirma como agente radical da política, um autêntico sujeito político com o objetivo de realizar o projeto de emancipação e de chegar ao verdadeiro estado de exceção da história de que Walter Benjamin fala nas teses *Sobre o Conceito da História* [Benjamin, 1971: 81-82].

Esta comunicação pretende abordar "o último romance do Neorrealismo, fora já do tempo neorrealista" [Reis, 1998: 118] do ponto de vista do pensamento político do teorético francês Jacques Rancière. A obra de Rancière, tal como o livro de Saramago que se inscreve na vasta história do neorrealismo, gira em torno da questão do conceito

de emancipação e possibilita uma leitura que, tendo em conta todo o peso hermenêutico da tradição interpretativa do romance, propõe a introdução e o desenvolvimento das ideias políticas de Rancière no horizonte do texto.

A filosofia política de Jacques Rancière encaixa-se na onda de renascença do pensamento de esquerda que se tem verificado nas últimas décadas e cujos pioneiros são Michael Hardt, Antonio Negri, Fredric Jameson, Slavoj Žižek e no contexto francês Alain Badiou e Étienne Balibar. O filósofo francês, aliás ex-discípulo de Althusser, a partir dos anos 90 desenvolve um complexo sistema de pensamento político. A teoria política de Rancière elaborada numa série de livros como *La Mésentente*, *Le Partage du Sensible*, *La Haine de la Democratie*, e *Le Spectateur Emancipé* tenta reintroduzir e reformular a ideia da emancipação libertadora no horizonte da cultura europeia depois do desvio do celebrado fim da história de Fukuyama e o famoso conceito do fracasso das grandes metanarrativas de redenção proposto por Lyotard na *Condição Pós-moderna*.

Mas o que é a política no pensamento do filósofo francês? Como é que ele define a atividade política e quais são as consequências desta nova interpretação em cuja base encontramos tanto os conceitos marxistas de Benjamin sobre a história, como a herança do pensamento anarquista de Bakunin e Kropotkin, o radicalismo da teoria de poder de Foucault, a sensibilidade pós-moderna perante a figura do outro marginalizado e a insistência linguística do pós-estruturalismo. O conceito político de Rancière baseia-se por um lado na ideia platónica do *kallipolis* apresentada na *República*. Segundo Platão, a comunidade harmoniosa é caracterizada por uma divisão rigorosa do espaço, das classes sociais, das funções e das profissões [Rancière, 2000: 13-14]. Cada indivíduo e grupo têm o seu lugar definido e função determinada na engrenagem da República, que só consegue funcionar duma forma adequada se esta divisão primordial permanecer imperturbada. Rancière chama a este fenómeno a partilha do sensível (*le partage du sensible*) e estende-o para as sociedades modernas. Supõe que há uma ordem pré-estabelecida na sociedade que define o lugar, o modo de ser, o campo de atividades e o discurso de cada grupo e indivíduo.

É um sistema simbólico, um poder complexo que determina o que pode ser visto, o que pode ser dito, o que pode ser feito, onde e como. Limita a visibilidade, o movimento e o discurso do sujeito. Assim a questão da política é sempre uma questão da estética no sentido original da palavra grega *aiszthétón* que se refere à perceção do sensível. Esta divisão estético-política do mundo percetível está longe de ser o terreno da política. Rancière introduz uma separação radical na noção convencional da política e divide-a por um lado nas atividades da polícia ou ordem policial, por outro lado na política propriamente dita [Hewlett, 2007:101]. A ordem policial no sistema rancieriano é o poder simbólico que estabelece e garante a partilha do sensível, a forma de dominação total do percetível, a configuração e definição rígida das aparências, das funções e do *logos* [Rancière, 1998: 28-29]. É essa ordem policial que constringe o indivíduo, limitando as formas de dizer, de saber, e de fazer. A ordem policial é a negação e a ignorância da igualdade e a sua essência reside na divisão do sensível e na separação daqueles que podem participar e ter parte neste campo percetível e daqueles que permanecem excluídos. "The essence of the police lies in a partition of the sensible that is characterized by the absence of void and of supplement: society here is made up groups tied to specific modes of doing, to places in which these occupations are exercised and to modes of being corresponding to these occupations and places" – escreve Rancière [2010: 36]. A política por outro lado é a atividade radical que rompe com o sistema pré-estabelecido da ordem policial e que exige a reestruturação da partilha do sensível. Rancière outra vez remonta às origens do pensamento político e parte da premissa aristotélica de que o homem é um animal com a capacidade da comunicação e da fala (*zoón logón ekhón*) e por consequência um animal político (*zoón politikon*) que compartilha as suas ideias numa comunidade. Há, então, uma igualdade primordial entre os seres, a do *logos*, do discurso: todos aqueles que possuem a capacidade da fala (todos os *zoón logón ekhón* e *zoón politikon*) são em princípio iguais. Mas essa igualdade fundamental não existe por causa da ordem policial que põe em prática a partilha do sensível e uma lógica que define quem é que pode ter uma parte e quem é que não. A questão principal

da política, portanto, é ter uma parte ou não (*avoir part*) e no sistema rancieriano só há política quando há parte daqueles que não têm parte nenhuma, só há política quando estes sem-parte se inscrevem na ordem natural da dominação reivindicando reconhecimento como parte legítima [Rancière, 1998: 11-12]. O objetivo da política é portanto a igualdade total das partes da comunidade mas isto supõe sempre um desentendimento crucial entre a ordem policial e os sem-parte. A tensão entre os que têm parte e aqueles que não têm, Rancière inscreve no campo da estética, isto é, no terreno do sensível. Os sem-parte não possuem o discurso, não possuem o logos, não são reconhecidos como sujeito de diálogo, não são inscritos na ordem do sensível. A essência da política por isso é uma situação particular de desentendimento e dissenso que quebra a lógica da divisão do sensível e que reestrutura as evidências vigentes que definiam o espaço, a função e o discurso dos indivíduos [Rancière, 2009: 48-49]. O dissenso questiona o *status quo* em que tudo e todos têm o seu lugar determinado e exige a reestruturação da ordem do sensível. Esta forma da política dissensual acontece através de um processo de subjetivação. Neste processo de subjetivação dissensual emerge da massa dos sem-parte o sujeito político que já se define como uma parte que exige diálogo, disputa e reconhecimento enquanto sujeito igual. Assim, através do processo de subjetivação, cria-se um novo grupo que antes não existia na constituição policial da comunidade, um novo grupo que destabiliza as fronteiras e a ordem rígidas. Como Todd May observa, a política como processo de subjetivação é uma certa forma de desidentificação em que os indivíduos abandonam e ignoram aquela identidade pré-estabelecida que lhes foi conferida no sistema policial e definem-se como sujeitos autónomos com voz própria e espaço [2008: 50]. Uma subjetivação heterogénea baseada na ideia do dissenso enfrenta aqui uma identificação policial homogeneizante que quer manter o sistema transparente com as suas classificações pré-estabelecidas. Desta forma o dissenso serve para exprimir o descontentamento do cidadão perante aquele lugar, função, atividade e identidade que lhe foi conferido antecipadamente. A política, portanto, no conceito de Rancière é sempre resistência e é de caráter revolucionário. Não é por acaso

que Nick Hewlett chama a este pensamento uma filosofia de exceção e uma filosofia de desordem [2007: 113].

O romance de Saramago já na entrada do universo diegético anuncia que o problema da política é uma das questões axiais do livro. Encontramos dois elementos paratextuais no limiar do texto: uma dedicatória a Germano Vidigal e a José Adelino dos Santos, heróis alentejanos da resistência política contra a ditadura, assassinados depois de serem torturados pela PIDE. O paratexto inicial, evocando a história trágica dos dois comunistas militantes, introduz logo a rutura rancieriana entre a política como repressão e funcionamento da ordem policial, e a política como resistência dissensual. O outro paratexto é ao mesmo tempo um intertexto, uma citação da *Viagens na minha Terra* de Almeida Garrett que descreve uma situação de desigualdade absoluta entre ricos e pobres. Esta desigualdade total no latifúndio é o ponto de partida da diegese do romance. E enquanto narrativa de emancipação, o livro traça a transformação desta situação de desigualdade política através do processo de subjetivação dos lavradores oprimidos. O sistema de latifúndio é caraterizado pela dominação total da ordem policial. É um sistema político que se mantém intacto desde a Idade Média, resistindo rigidamente a todas as reformas e transformações históricas. Nem a instalação da república consegue mudar a ordem secular, como observa o narrador "entre o latifúndio monárquico e o latifúndio republicano não se viam diferenças e as parecenças eram todas" (p. 34). A ordem do latifúndio é o exemplo perfeito do funcionamento da política como polícia. No latifúndio todos têm a sua função definida e definitiva como lavradores, e como indivíduos estão reduzidos a esta mera função laboral. A estrutura firme da exploração reduz as entidades de uma forma brutal ao trabalho. Além dessa redução funcional, o sistema define naturalmente o que pode ser dito e feito e até o que pode ser pensado. "É bom, dizia Sigisberto no seu jantar de aniversário, que eles nada saibam, nem ler, nem escrever, nem contar, nem pensar, que considerem e aceitem que o mundo não pode ser mudado, que este mundo é o único possível" (p. 72). Para o latifúndio funcionar bem e para que não haja perturbações na divisão das funções e do espaço, o sistema policial até regula

e modela as formas de pensamento quando ordena aos lavradores para aparecerem no comício a favor dos nacionalistas espanhóis contra os comunistas. Até o movimento dos trabalhadores é controlado: são transportados como carneiros, como simples animais e "todos, em silêncio, (…) sacudidos de um lado para ou outro como carga mal atada, carga granel" (p. 95). O comício anticomunista demonstra bem o axioma rancieriano de que nada é político em si. Nem uma greve, nem um protesto, nem um comício, se considera um evento político enquanto não confrontar a lógica policial com a lógica igualitária e emancipatória dos sem-parte [Rancière, 1998: 32]. O comício anticomunista de Évora, em que milhares de trabalhadores alentejanos, entre eles João Mau-Tempo, tiveram que participar forçadamente, é um evento antipolítico por não ter nada de confronto e dissenso, ou seja, é a mera paródia da verdadeira política como processo de subjetivação. Por outro lado, pode ser interpretado também como o contraponto paródico dos verdadeiros comícios e encontros furtivos dos lavradores que põem a funcionar a lógica emancipatória.

A paródia da ordem policial entra também num outro nível no universo do romance. O conflito não só se desenvolve entre os trabalhadores e os proprietários do latifúndio, mas também entre os trabalhadores e um campo complexo de entidades ligadas diretamente ao poder e à preservação da ordem do percetível. Tenentes, sargentos e outros representantes da Guarda Nacional, juntos com os feitores e o clero, constituem um campo de mediação entre os pobres e as famílias ricas para que Adalberto "não trate diretamente com aqueles que lhe hão de fabricar as terras. E desta maneira é que está bem" (p. 71). Observa-se um jogo interessante dos nomes das pessoas que pertencem à ordem dominadora. Os membros da família dos grandes agrários têm nomes semelhantes (Lamberto, Dagoberto, Alberto, Norberto, Sigisberto, Adalberto, etc. sempre com a terminação esquisita e estrangeira) e totalmente estranhos no contexto alentejano. A permanência e a estranheza do mesmo nome sugerem por um lado a tendência extremamente conservadora da alta burguesia, aquele "desta maneira é que está bem" que determina o latifúndio durante séculos e séculos, e por outro lado a distância total da aristocracia

das terras e do povo alentejanos. Como o narrador observa a este propósito: "Já se viu Lamberto, alemão ele seja, tenha sido, ou agora português, não é homem para trabalhar esta grande terra com as suas próprias mãos" (p. 71). Os outros representantes do poder apresentam variações absurdas a nível dos nomes: rimas, aliterações, estruturas anafóricas e tautologias lógicas. Basta só lembrar Leandro Leandres, tenente Contente, sargento Armamento e cabo Tacabo. Esses elementos paródicos "acentuam o carácter burlesco como forma literária de desmontar os mitos do regime ou de catalogar irrisoriamente as forças repressivas" [Viçoso, 1999: 247]. Contrapondo este jogo irónico, são os camponeses que têm direito ao nome integral. Da perspetiva da ordem policial no pensamento rancieriano, são os sem-parte que não possuem o *logos* e em consequência disso não têm direito de ter um nome, isto é, não são reconhecidos como uma parte inerente da comunidade, não são reconhecidos como entidades de diálogo.

> Between the language of those who have a name and the lowing of nameless beings, no situation of linguistic exchange can possibly be set up, no rules or code of discussion. This verdict does not simply reflect the obstinacy of the dominant or their ideological blindness; it strictly expresses the sensory order that organizes their domination, which is that domination itself [Rancière, 1998: 24].

O romance saramaguiano, por enquanto, apresenta a história emancipatória dos lavradores alentejanos durante a qual adquirem o *logos* e capacidade de diálogo através de um processo de subjetivação política.

A subjetivação política começa com a expressão do descontentamento da divisão vigente das partes da comunidade quando a parte daqueles que não têm parte rompe com a lógica estabelecida da ordem estético-ideológica do poder, exige reconhecimento e reescreve a estrutura firme das funções, dos lugares e das identidades. No *Levantado do chão*, as primeiras manifestações de descontentamento por parte dos lavradores ainda se mantêm no nível da política policial. Como a reforma da república não trouxe mudanças quanto aos salários e às condições miseráveis, os trabalhadores vão ao administrador

do concelho e dirigem uma petição formal (p. 34). Há, portanto, expressão do descontentamento mas isto ainda permanece dentro das estruturas institucionais da política policial. A ação respeita as regras da divisão e não quer perturbar a ordem, tenta criar um consenso formal e institucional entre os sem-parte e o poder. Como não há dissenso, não há política de facto e a tentativa acaba por ser ignorada e vingada pelas forças repressivas. Prendem várias pessoas que incitaram os outros à rebelião e depois duma intervenção inesperada e brutal da GNR – "Havia pois que dar um exemplo, uma lição" dá a justificação Lamberto Horques – "ficaram os camponeses estendidos naquele chão, gemendo suas dores" (p. 35).

A verdadeira política naquele sentido em que Rancière usa a palavra começa quando os camponeses decidem levantar-se daquele chão e dizem não às regras do sistema latifundiário, acreditando que este não é o único mundo possível como a família dos Bertos queria. "Politics occurs because, or when, the natural order of shepherd kings, the warlords, or property owners is interrupted by a freedom that crops up and makes real the ultimate equality on which any social order rests" [*ibidem*: 16]. A verdadeira política começa com a suspensão do trabalho como forma de protesto por Manuel Espada e outros três jovens. O pequeno grupo não aceita as condições desgraçadas e rompe com a divisão do sensível quando decide deixar a única função que lhe é conferida: o trabalho. Esta ação já é um verdadeiro dissenso, o primeiro passo dum processo de desidentificação, mas como o grupo é pequeno não consegue realizar um programa político mais complexo. A subjetivação política durante a qual os que não têm parte se reconhecem como uma parte autêntica com *logos,* nome e história, cria um múltiplo, um grupo heterogéneo que antes não existia dentro das fronteiras da divisão policial e desta forma questiona a legitimidade da ordem vigente. "Political subjectification produces a multiple that was not given in the police constitution of the community, a multiple whose count poses itself contradictory in terms of police logic" – escreve Rancière [*ibidem*: 36]. Depois dessa primeira manifestação política liderada por Manuel Espada, começa lentamente uma atividade política mais séria e mais organizada na região. "Andam

homens pelo latifúndio, encontram-se aos três e aos quatro em sítios escondidos, nos ermos, às vezes em casas abandonadas, (…) e mantêm grandes conversações. (…) E quando acabam dispersam-se na paisagem, quando possa ser por caminhos desviados, levando papéis e decisões" (p. 121). As figuras principais deste movimento de resistência são João Mau-Tempo e Sigismundo Canastro. São eles que percebem o imperativo benjaminiano de originar um verdadeiro estado de exceção na história do latifúndio. A atividade da resistência furtiva passa a ser resistência ativa, e por consequência verdadeira política, quando depois da Segunda Guerra Mundial os lavradores se reúnem para pedir 33 escudos em vez de 25 para um dia inteiro de trabalho. Na manifestação para um melhor salário João Mau-Tempo já se comporta como um autêntico sujeito político, iniciando diálogo sobre as reivindicações. "É então que João Mau-Tempo abre a boca e as palavras saem, tão naturais como se fosse água a correr de boa fonte. Ficará a seara no pé, que nós não vamos por menos" (p. 141). É a primeira vez na história do latifúndio que os sem-parte, a massa silenciada, abre a boca e se apresenta como um *zoón logón ekhón*, um ser que possui a capacidade da fala, do diálogo, da resposta e da reivindicação e, em consequência disso, é um *logón politikón*, ou seja, um sujeito político autónomo. A subjetivação atinge finalmente quase toda a comunidade dos lavradores graças à atividade de incitação de João-Mau Tempo, Canastro, Manuel Espada e outros quantos. Cria-se através da subjetivação um grupo autêntico que, entrando em greve e reunindo, consegue romper com a lógica policial e atinge o seu objetivo: os 33 escudos. Mas ainda há muitos objetivos para alcançar através da política e os resistentes ainda têm que sofrer muito para se apresentarem como sujeitos da política. Já nos anos 70, a atividade política dos lavradores mostra-se cada vez mais consistente. "Vão-se acabando os tempos da conformação. Anda uma voz pelos caminhos do latifúndio, (…) uma voz de duas palavras essenciais e de outras muitas que explicam essas duas, oito horas" (p. 328). O apogeu do processo de subjetivação política é a grande manifestação geral em Montemor que reúne todos os lavradores descontentes da região, inclusive algumas mulheres. A manifestação demonstra bem o conceito

rancieriano de que a política é sempre uma questão de estética. Os manifestantes reúnem-se na praça central da vila em frente do castelo da família fidalga, isto é, ocupam o espaço em que normalmente não lhes é permitido entrar e tratá-lo como um espaço próprio que pertence a eles. Assim acontece a reestruturação estética do sensível em nome do dissenso. Há, porém, uma certa perversão na divisão do espaço que a manifestação não consegue remodelar: os ricos aristocratas estão a olhar a massa do abrigo do castelo.

A reestruturação mais radical do sensível, no entanto, só se realiza no fim do romance. A ocupação total do latifúndio só acontece no encerramento visionário do livro depois do evento libertador da revolução de 25 de Abril, que traz consigo a queda total do sistema latifundiário. Na cena final do texto andam pelas terras alentejanas os lavradores ainda vivos com os espetros dos defuntos, as vítimas da repressão secular, que se ergueram do chão, do túmulo para ocupar o que lhes pertence. Não se pode imaginar uma remodelação estética mais radical como este desfile ao mesmo tempo vivo e espetral que reescreve todas as regras da divisão do percetível estabelecidas há séculos pela ordem policial. Slavoj Žižek, na obra *Fragile Absolute,* fala sobre a separação da história em duas versões: uma versão simbólica, normativa, que podemos identificar com a história da ordem policial, e a versão espetral e fantasmática dessa que sempre a acompanha e que constitui um contradiscurso heterogéneo [2008: 58]. É essa história espetral que ganha espaço na coda grandiosa do romance, a história dos oprimidos, daqueles que não têm parte nenhuma, dos silenciados e dos torturados. No espetáculo estético dessa história espetral, que significa a reconquista tanto da terra como da igualdade como princípio e objetivo da política, realiza-se o *topos* típico dos romances neorrealistas, a transição de um *eu* para um *nós*, "o apagamento ritualístico do eu em nome duma redenção coletiva" [Viçoso, 1999: 240]. Desta forma o romance de Saramago, tanto como o pensamento de Rancière, leva-nos a acreditar que a política como forma de resistência ainda é possível e necessária hoje nos tempos da pós-democracia, do niilismo ideológico e da passividade radical.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, W. (1971), *Angelus Novus*, Edhasa, Barcelona.

HEWLETT, N. (2007), *Badiou, Balibar, Rancière. Rethinking Emancipation*, Continuum International Publishing Group, London–New York.

MAY, T. (2008), *The Political Thought of Jacques Rancière. Creating Equality*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

RANCIÈRE, J. (1998), *Disagreement – Politics and Philosophy*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London.

RANCIÈRE, J. (2000), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique-Éditions, Paris.

RANCIÈRE, J. (2009), *The Emancipated Spectator*, Verso, London–New York.

RANCIÈRE, J. (2010), *Dissensus: on politics and aesthetics*, Continuum International Publishing Group, London–New York.

REIS, C. (1998), *Diálogos com Saramago*, Editorial Caminho, Lisboa.

SARAMAGO, J. (1980), *Levantado do Chão*, Editorial Caminho, Lisboa.

VIÇOSO, V. (1999), "Levantado do chão e o romance neo-realista", *Revista Colóquio/Letras*, 151-152, Lisboa, pp. 239-248.

ŽIŽEK, S. (2008), *The Fragile Absolute: Or, Why Is the Christian Legacy Worth Fighting For?*, Verso, London–New York.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.19

Magdalena Walczuk
Uniwersytet Warszawski
magda_walczuk@gazeta.pl

Cadernos Negros – vozes afro-brasileiras às margens da literatura

Resumo:

O artigo apresenta a série editorial *Cadernos Negros* dedicada à literatura afro-brasileira. Aborda brevemente as circunstâncias da sua criação e o seu desenvolvimento a partir do ano 1978 até hoje; menciona também os principais temas levantados por autores na poesia e prosa e a importância dos *CN* no processo de consolidação da literatura negra e na afirmação da identidade negra no Brasil. O assunto é colocado no contexto mais amplo de relações raciais no Brasil, marginalização da produção cultural dos afrodescendentes, com ênfase na literatura, e luta pela inserção igualitária desse grupo na sociedade e cultura brasileira.
Palavras-chave: literatura afro-brasileira, cultura afro-brasileira, *Cadernos Negros*, negritude, preconceito racial.

Abstract:
***Cadernos Negros* – Afro-Brazilian voices on the margins of literature**
The article presents the literary series *Cadernos Negros* dedicated to Afro-Brazilian literature. It sums up briefly its creation and development since 1978 until today, as well as the main themes treated by its authors and its importance in the process of consolidation of negro literature and affirmation of negro

identity in Brazil, putting the topic in the ample context of racial relations, marginalization of Afro-Brazilian cultural production (with emphasis on literature), and the struggle for egalitarian integration of this group in the Brazilian society and culture.

Keywords: Afro-Brazilian literature, Afro-Brazilian culture, *Cadernos Negros*, negritude, racial prejudice.

Acreditamos que, no início deste artigo, seja oportuno explicar brevemente o que é a série *Cadernos Negros*. Trata-se, pois, de um fenômeno à margem do mercado editorial brasileiro. Os volumes publicados circulam, majoritariamente, em circuitos alternativos de leitores, sendo que sua tiragem é modesta e sua venda se limita a apenas alguns pontos em todo o Brasil. O primeiro volume da série foi lançado em São Paulo em 1978. Até hoje foram publicados 37 volumes (alternadamente de poesia e de contos), difundindo a produção literária de autores afrodescendentes, que dificilmente encontraria espaço em publicações de grandes editoras. A ideia foi concebida por um coletivo de estudantes negros (muitos deles engajados em movimentos de caráter político-social) durante encontros e discussões no Centro de Cultura e Arte Negra na capital paulista. O grupo liderado por Luiz Silva (Cuti), adotou o nome Quilombhoje que, mais tarde, passou a ser o nome da editora responsável pela edição da série.

Apesar de vários obstáculos, a série conseguiu resistir por mais de três décadas, dando uma maior visibilidade na cena literária brasileira a escritores negros, estimulando-os a desafiarem os modelos ocidentais consagrados pela tradição literária e encorajando novas gerações de escritores a começarem sua trajetória no mundo da literatura, até então reservado praticamente às elites brancas. O período de efervescência político-cultural no Brasil pós-abertura política e dentro dele a consolidação do Movimento Negro Unificado, favorecia este tipo de iniciativas, que se inscreviam no clima global de mudanças sociopolíticas, entre elas, a descolonização de países africanos. Entre as inspirações dos criadores da série, vale a pena mencionar ainda

o movimento *Négritude*, que proclamava a aceitação da herança africana por parte de negros, valorização da mesma, independente dos padrões ocidentais dominantes, e uma busca por identidade autêntica sem referência ao colonizador.

Tudo isso contribuiu para que a juventude negra começasse a refletir acerca do seu lugar na vida social, política e cultural brasileira e a buscar medidas para conseguir inserção mais igualitária na sociedade. Na época, jovens negros, pela primeira vez na história do país, conseguiram ganhar maior acesso às universidades. Do contato mais intenso com bens culturais, nasceu então uma necessidade de se autorreconhecer nas representações literárias, cinematográficas, teatrais, visuais, etc. Todas elas eram moldadas de acordo com os padrões ocidentais, deixando de fora as singularidades da vivência da população negra num país como o Brasil, que por trás de um mito de democracia racial insistia em esconder marcas da profunda desigualdade e discriminação racial.

Os *CN* surgem, portanto, como fruto desse anseio do afro-brasileiro de se autorreconhecer na literatura, reproduzir nela seu cotidiano, suas dores, amores e ideais, já que, como afirma Cuti: "faltou e falta ainda dentro dessa literatura brasileira feita por brancos os traços da nossa subjetividade. Nós estamos representados nessa literatura pela visão que o branco tem de nós" [Costa, 2008: 23]. Os textos da série são pioneiros na tentativa de quebrar as barreiras impostas pelo cânone literário para "apoderar-se do sistema de representação escrita, tentando reverter lugares depreciativos destinados aos afro-brasileiros e sua cultura" [Souza, 2008: 44].

Ao mesmo tempo que militantes e intelectuais negros começavam a batalha pela integração da população negra na sociedade, massas de negros, como efeito secundário do acelerado processo de industrialização e urbanização do país, eram levados cada vez mais distante para as periferias da vida social, econômica e cultural. As periferias urbanas transformavam-se assim em uma espécie de *senzalas contemporâneas* em relação aos centros urbanos.

As massas de excluídos dificilmente podiam encontrar sua representação na literatura. Os *CN*, desde o princípio assumiram um

compromisso com a causa social e abriram espaço às vozes pouco ouvidas no cenário literário brasileiro, algumas silenciadas há séculos. Ao lado dos oprimidos contemporâneos, cujas batalhas cotidianas são um tema muito presente nos textos, ressoam também vozes de ancestrais negros que trazem memórias da travessia atlântica forçada e desumana e da sua vivência sofrida sob o jugo da escravidão. O tom de denúncia de desigualdades, injustiça social e violência cotidiana permeia grande parte dos poemas e contos.

Os autores comovem o leitor com cenas de miséria e desespero enfrentadas cada dia por grande parte da população negra. Imagens como: inundação de uma favela e deslizamento de terra provocado por uma chuva forte [Correia, 2008: 215-216], morte de um jovem por simples infeção de dente deixada sem tratamento [Evaristo, 2008: 175-177] ou massacre de pobres nas escadas da Igreja Candelária [Vieira, 1998: 93-103] não nos deixam indiferentes. Um dos contos que ficam gravados na nossa memória é, com certeza, *Pão da Inocência* que termina com uma cena de funeral de um menino, cujo irmão mais novo nem é capaz de sentir tristeza, pois a única sensação que envolve o seu corpo pequeno é uma fome insuportável [Rodrigues, 1998: 73-77].

Vários poemas e contos trazem lembranças históricas, às vezes incômodas e indesejáveis, que a historiografia oficial tende a apagar ou afastar para o segundo plano a fim de abrandar a visão do passado escravista, marcado por conflitos e relações violentas e perversas entre senhores e escravos. Os textos rompem também com a imagem de negro submisso (ora escravo, ora vítima da opressão econômica e social), revelam uma intenção declaradamente combativa e militante tal como no poema de Márcio Barbosa, em que declara: "sou rebelde / ressentido / retraído / sou do gueto" [2008: 146-147], ou no verso de Celinha: "De mim parte o canto guerreiro" [2008: 34-35]. Os autores com frequência trazem à tona nomes de guerreiros e revoltosos negros, entre eles o símbolo máximo de resistência escrava Zumbi dos Palmares e, ademais, fazem uma recuperação crítica do passado.

A leitura de vários poemas e contos publicados nos *CN* deixa perceber logo que o preconceito racial, continua a influenciar as

relações interpessoais e sociais no Brasil. A denúncia do preconceito estabelece-se, pois, como o ponto central do projeto literário de vários escritores dos *CN*. As atitudes racistas no Brasil podem ser caraterizadas como *racismo velado* (termo criado pelo sociólogo F. Fernandes), ou seja, racismo que se expressa de maneira indireta, sem entrar em conflito aberto, mantendo um *código de decoro,* compartilhado tanto por negros como por brancos, mesmo que de forma inconsciente [Fernandes, 1972]. O preconceito é conservado no vocabulário, nas expressões idiomáticas e coloquiais, nas formas de tratamento. Em muitos casos assume formas sutis, quase impercebíveis. Isso faz com que seja difícil de ser definido, provado e portanto desenraizado. Mesmo na sua forma *branda,* o preconceito não deixa de ferir e marcar negativamente as histórias pessoais dos negros. Leva, pois, a uma baixa autoestima e, não raro, a crises identitárias.

A série *CN* abunda em histórias de indivíduos negros e mestiços que dedicam toda a sua vida a apagar traços da negritude e afastar-se da visão estereotipada do negro, seja pondo roupa *certinha*, seja comportando-se de maneira *direitinha* e reservada, seja alisando e aclarando o cabelo, etc. A maioria deles falha nesse aspeto, e, apesar de todo esforço para esconder a sua ascendência, passam a ser identificados como negros. As próprias famílias negras não se conseguem proteger contra os padrões dominantes que inferiorizam os seus membros em função da cor da pele (quanto mais escura, pior) e criam seus filhos de modo que conheçam o *seu lugar*. O nascimento de um filho mais claro é visto como uma bênção, conflitos familiares envolvem insultos referentes à cor e aos traços negroides, mães torturam suas filhas alisando o chamado *cabelo ruim*, ou seja o cabelo afro, e recorrendo a métodos nada delicados. O *pixaim,* assumido com orgulho de pertencer à raça negra, torna-se símbolo da rebeldia contra a opressão dos afro-brasileiros e seus valores [*cf.* poema-manifesto *Cabelos que negros*, Silveira, 2008: 151].

A discriminação assume a sua forma mais cruel quando se refere às crianças, que, desde cedo, são encaixadas num sistema que as estigmatiza e absorvem o *perigoso ideal de brancura,* inculcado pelos adultos e pela mídia – o grande Hipocrisil, que "vende sonhos

de beleza impossível para milhões de garotinhas escuras", como diz Jamu Minka no poema *Envenenando garotinhas* [2008: 139]. A estigmatização dos negros é também frequente nas escolas. Muitos autores confessam, através dos textos supostamente autobiográficos, os seus traumas ligados à discriminação constante exercida por parte dos seus colegas e até mesmo professores, tal como relatado no conto *Lembrança das lições* de Cuti, referente a aula de história: "A palavra escravidão vem como um tapa e os olhos de quase todos moleques da classe estilingam um não sei o quê muito estranho em cima de mim. A professora nem ao menos finge não perceber. Olha-me também" [2008: 181-184]. As crianças negras ficam relegadas para a margem mesmo no mundo aparentemente inocente de contos infantis. Faltam protagonistas com que se possam identificar positivamente. Não há, pois, muitas princesas e muitos cavaleiros de rosto escuro…

De acordo com vários textos da série, os afro-brasileiros que resolvem procurar uma identidade mais fiel às suas raízes étnicas têm de percorrer um processo nada fácil. Optando por valores e posturas que não gozam de prestígio social, travam uma luta interna, cheia de dúvidas, armadilhas e falhas. Não raro, têm que se revoltar – correndo risco de ser rejeitado – contra o seu ambiente social e familiar, que os tenta manter no seu *devido lugar*.

Na cultura brasileira dominante, mesmo que esta seja vista como sincrética e recetiva às influências multiétnicas, pode ser observada uma constante marginalização dos afrodescendentes, tanto no que se refere ao seu acesso à cultura, como também ao reconhecimento dos valores e da contribuição afro-brasileiras na formação da cultura nacional. No que toca à integração dos elementos africanos na cultura nacional, podemos afirmar que a mesma se apropriou de algumas manifestações de origem africana, moldando-as de acordo com suas necessidades e segundo modelos eurocêntricos. Capoeira, samba, carnaval, feijoada, simbolicamente *branqueados*, ou seja, desafricanizados, viraram então símbolos da brasilidade, o que não significa que a população e a cultura afro-brasileira na sua forma original, automaticamente passaram a ser mais valorizadas. As suas manifestações mais puras, não legitimadas pela cultura dominante

e, portanto, *exóticas* e *menos civilizadas*, dotadas do rótulo depreciador *coisa de preto*, até hoje carecem do devido reconhecimento, enfrentam o desentendimento e preconceito, em especial quando nos referimos às religiões afro-brasileiras [Schwarcz, 1998: 196-199; Buarque, 1997].

O que se tem processado na cultura brasileira é uma certa *folclorização* de produções culturais negras. A cultura erudita continua um privilégio das classes melhor situadas econômica e socialmente. Claro que este cenário tem sofrido mudanças graduais nos últimos anos, mas os modelos antigos ainda persistem. No esquema tradicional, o negro podia ser produtor de cultura desde que sua atuação se reservasse aos domínios como futebol, capoeira, samba, música popular. O negro produtor de literatura era visto como alguém *fora de lugar* e parece, que neste aspeto, a evolução tem sido bastante lenta. É muito reveladora neste sentido uma pesquisa, coordenada pela profa. Regina Dalcastagnè, que estuda a presença negra no romance brasileiro contemporâneo, analisando as publicações das principais editoras do país no período de 15 anos. O estudo, que abordou 258 romances, mostra uma predominância branca esmagadora tanto no que toca à autoria (93,9% dos autores são brancos) como à participação dos personagens negros (representam apenas 20% do total, sendo que grande parte exerce papéis secundários, inferiorizantes e de conotação negativa) [Dalcastagnè, 2008]. Mesmo que concordemos que a literatura não tem compromisso de ser um mero reflexo da realidade, estes dados não deixam de ser, no mínimo, curiosos e dignos de reflexão profunda, num país cuja população negra e mestiça supera 50%, de acordo com o último censo realizado pelo IBGE.

A tendência de marginalização do negro é muito forte na totalidade da literatura brasileira. Como já referimos há pouco, sua imagem raramente sai para além de estereótipos, permeados pelo preconceito racial, e é construída através dos protagonistas colocados em posição subalterna e servil em relação ao branco (escravo, empregada doméstica, cozinheira) e que, muitas vezes, desempenham papéis negativos de malandro, traficante, assaltante. Observa-se também uma forte sexualização do negro, em especial da mulher negra ou mulata, tratada

como objeto sexual, ora desejado ora rejeitado como uma ameaça à moral [Dalcastagnè, 2008; Proença Filho, 1997].

O corpo negro é, com frequência, representado como dotado de vigor sexual excecional e propiciador de prazeres. É um clichê do qual se distanciam muitos autores dos *CN*. Como exemplo, vejamos um trecho do poema *Nuegreza* de Serafina Machado: "Dispo-me / porque rejeito esta pele – selvagem, exótica, animal – que em mim mumificaram" [2008: 155]. Em seu lugar, os poetas cantam a beleza negra e situam o erotismo em uma nova perspetiva, trabalhando uma poética própria que não encontra muitos modelos na tradição literária. A inserção do corpo negro nas folhas e, a partir do número 18, nas capas dos *CN*, desafia de forma consciente a abordagem tradicional a ele dado, que o associa mais ao trabalho físico do que intelectual.

A produção literária de vários autores negros e mestiços, muitas vezes digna de reconhecimento, foi omitida pela crítica por causa da "branquitude dos conceitos e valores críticos hegemônicos, detentores do poder literário capaz de elevá-los ou deixá-los no limbo" [Duarte, 2011]. Tal foi o caso de escritores negros excelentes como Solano Trindade, Firmina dos Reis, Raimundo de Souza Dantas, Lino Guedes, Nascimento Moraes. Outros, como Cruz e Souza, Lima Barreto ou o próprio Machado de Assis foram *branqueados* pela crítica literária, que relegou para o segundo plano a sua origem étnica e a dedicação à causa negra, que a sua obra incluía, mesmo que de forma indireta [Duarte, 2008].

Os *CN*, já no próprio título, enfrentam o sentido pejorativo colocado na palavra negro. Os autores assumem sua negritude e a afirmam, sublinhando que a população negra brasileira não é descendente de escravos, e sim descendente de africanos. E isso, claramente, faz toda diferença quanto à valorização do seu legado cultural. A África, a saudosa terra-mãe, um espaço mítico, é uma constante nesta literatura. Os textos são cheios de referências às tradições e manifestações da cultura afro-brasileira. Evocações aos ancestrais, deuses africanos e orixás, uso de palavras e expressões em ioruba, mostram sua ligação muito forte com as matrizes africanas advindas das tradições orais,

um elemento estruturante da preservação da tradição. Nos *CN*, vemos uma tentativa de transpor este patrimônio imaterial para a língua escrita. Uma das ferramentas é dotar versos de rítmica, tal como no poema *Batuque* de Carlos de Assumpção, cujos versos imitam o bater dos tambores [1998: 28-30].

Vale a pena destacar ainda o papel feminino. Mulheres negras aparecem em vários textos como detentoras do saber e da tradição, os quais protegem e transmitem para as novas gerações [*cf. De Mãe*, Evaristo, 2008: 120-121]. Os autores dos *CN* dedicam muita atenção à mulher afro-brasileira, duplamente oprimida pela sociedade, como mulher e como negra. Observamos também presença cada vez mais acentuada das mulheres como autoras, oferecendo ao leitor uma mudança de perspetiva muito interessante.

Escritores e escritoras assumem nos *CN* um ponto de vista afro-identificado. Como esclarece Duarte:

> Tal perspetiva permite elaborar o tema do negro de modo distinto daquele predominante na literatura brasileira canônica. (…) Daí o projeto de trabalhar por uma linguagem que subverta imagens e sentidos cristalizados. É uma escrita que, de formas distintas, busca se dizer negra, até para afirmar o antes negado. E que, também neste aspecto, revela a utopia de formar um público leitor negro [2011: s.p.].

Estas palavras, na verdade, podem servir como definição do termo *literatura afro-brasileira*, que, de acordo com o pesquisador, é um conceito *em processo*. Pois é um fenômeno relativamente recente e até entre os próprios autores afrodescendentes não há unanimidade sobre o que cada autor entende como literatura negra [*ibidem*].

Não nos aprofundando neste momento no debate acerca do próprio termo, podemos afirmar que a importância da série *CN* no desenvolvimento do que entendemos por literatura afro-brasileira é inquestionável. Muitos dos autores negros, hoje reconhecidos, tiveram a sua estréia literária nas folhas desta publicação. Vários deles conseguiram desenvolver trabalho independente, publicando antologias e romances que começam a ganhar público leitor não só no Brasil, mas também fora dele. Os textos publicados nos *CN* despertam um interesse

cada vez maior dos leitores e da academia, inspiram estudos e ensaios diversos de pesquisadores, professores, ativistas.

Os contos e poemas publicados nos *CN, caminhando na contramão do cânone*, constituem uma espécie de *quilombo literário* no mercado editorial brasileiro contemporâneo [Soares Fonseca, 2008: 57]. São símbolo da resistência negra contra as barreiras impostas pelas classes dominantes. Mostram a positividade e o orgulho de ser negro. Deste modo, constituem um suporte forte na construção da identidade afro-brasileira e na afirmação dos afrodescendentes e dos seus valores. Oferecendo uma nova perspetiva que obriga a *desalojar do conforto figuras, palavras e conceitos preestabelecidos* [Souza, 2008: 46] e ampliando os modelos estéticos tradicionais, com certeza são textos que podem enriquecer a literatura brasileira, dar conta da diversidade cultural do Brasil e tornar-se uma voz importante na discussão sobre a construção de uma sociedade brasileira mais solidária e fraterna.

Referências bibliográficas

ASSIS DUARTE, E., de (2008), "Literatura afro-brasileira: um conceito em construção", *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 31, Ed. UnB, Brasília, pp. 11-23.

ASSIS DUARTE, E., de (2011), *Entrevista com E. de Assis Duarte no blog Prosa*, [on line] http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/11/05/antologia-critica-traca-historia-da-literatura-afro-brasileira-414930.asp – 01.09.2013.

ASSUMPÇÃO, C., de (2008), *Batuque*, em: *Cadernos Negros: os melhores poemas*, Quilombhoje, São Paulo, pp. 28-30.

BARBOSA, M. (2008), *Sou do gueto*, em: Ribeiro, E., Barbosa, M. (ed.), *Cadernos Negros: três décadas: ensaios, poemas, contos*, Quilombhoje–SEPPIR, São Paulo, pp. 146-147.

BUARQUE DE HOLLANDA, H. (1997), "A mão afro-brasileira: resenha antiga", *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Negro brasileiro*, 25, IPHAN, Brasília, pp. 35-37.

CELINHA (2008), *Negritude*, em: *Cadernos Negros: os melhores poemas*, Quilombhoje, São Paulo, pp. 34-35.

CORREIA, L. (2008), *Temporal no barraco de Binho*, em: Ribeiro, E., Barbosa, M. (ed.), *Cadernos Negros: três décadas: ensaios, poemas, contos*, Quilombhoje–SEPPIR, São Paulo, pp. 215-216.

COSTA, A. (2008), *Uma história que está apenas começando*, em: Ribeiro, E., Barbosa, M. (ed.), *Cadernos Negros: três décadas: ensaios, poemas, contos*,Quilombhoje–SEPPIR, São Paulo, pp. 19-39.

CUTI (2008), *Lembranças das lições*, em: Ribeiro, E., Barbosa, M. (ed.), *Cadernos Negros: três décadas: ensaios, poemas, contos*, Quilombhoje–SEPPIR, São Paulo, pp. 181-184.

DALCASTAGNÈ, R. (2008), "Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea", *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 31, Ed. UnB, Brasília, pp. 87-110.

EVARISTO, C. (2008), *De Mãe*, em: Ribeiro, E., Barbosa, M. (ed.), *Cadernos Negros: três décadas: ensaios, poemas, contos*, Quilombhoje–SEPPIR, São Paulo, pp. 120-121.

EVARISTO, C. (2008), *Di Lixão*, em: Ribeiro, E., Barbosa, M. (ed.), *Cadernos Negros: três décadas: ensaios, poemas, contos*, Quilombhoje–SEPPIR, São Paulo, pp. 175-177.

FERNANDES, F. (1972), "O negro no mundo dos brancos", *Coleção Corpo e Alma do Brasil*, 36, Difusão Européia do Livro, São Paulo, pp. 21-43.

MACHADO, S. (2008), *Nuegreza*, em: Ribeiro, E., Barbosa, M. (ed.), *Cadernos Negros: três décadas: ensaios, poemas, contos*, Quilombhoje–SEPPIR, São Paulo, pp. 155.

MINKA, J. (2008), *Envenenando garotinhas*, em: Ribeiro, E., Barbosa, M. (ed.), *Cadernos Negros: três décadas: ensaios, poemas, contos*, Quilombhoje–SEPPIR, São Paulo, pp. 139.

PROENÇA FILHO, D. (1997), "A trajetória do negro na literatura brasileira", *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Negro brasileiro*, 25, IPHAN, Brasília, pp. 159-177.

RODRIGUES, J. E. (1998), *Pão da Inocência*, em: *Cadernos Negros: os melhores contos*, Quilombhoje, São Paulo, pp. 73-77.

SCHWARCZ, L. K. M. (1998), "Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade", *História da vida privada no Brasil*

– *contrastes da intimidade contemporânea*, Companhia das Letras, São Paulo, pp. 174-243.

SILVEIRA, O. (2008), *Cabelos que negros*, em: Ribeiro, E., Barbosa, M. (ed.), *Cadernos Negros: três décadas: ensaios, poemas, contos*, Quilombhoje–SEPPIR, São Paulo, pp. 151.

SOARES FONSECA, M. N. (2000), "Visibilidade e ocultação da diferença: imagens do negro na cultura brasileira", em: *Brasil afro-brasileiro*, Soares Fonseca, M. N. (ed.), Autêntica, Belo Horizonte, pp. 87-115.

SOARES FONSECA, M. N. (2008), "30 anos no compasso de resistência", em: Ribeiro, E., Barbosa, M. (ed.), *Cadernos Negros: três décadas: ensaios, poemas, contos*, Quilombhoje–SEPPIR, pp. 57-67.

SOUZA, F. (2008), "30 anos de leitura", em: Ribeiro, E., Barbosa, M. (ed.), *Cadernos Negros: três décadas: ensaios, poemas, contos*, Quilombhoje–SEPPIR, São Paulo, pp. 43-56.

VIEIRA, L. (1998), *Operação Candelária*, em: *Cadernos Negros: os melhores contos*, Quilombhoje, São Paulo, pp. 93-103.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.20

Anna Wolny
Uniwersytet Jagielloński
anna.wolny@uj.edu.pl

A mulata – entre o ódio e o amor

Resumo:
Baseando-se numa análise do romance de Jorge Amado *Gabriela, cravo e canela*, pretende-se demostrar a simultânea inserção e rejeição que a figura da mulata sofre por parte da sociedade. Vista a partir da teoria da "antropofagia amorosa" de Affonso de Sant'Anna e da conceitualização teórica de Teófilo de Queiroz, a personagem de Gabriela revela a sua ambiguidade, abrindo o caminho para uma interpretação focada mais na sua inscrição no plano social do que no seu retrato individual e na sua representatividade como um modelo de mulata que denuncia o discurso do poder masculino patriarcal por trás desta imagem.
Palavras-chave: Jorge Amado, *Gabriela, cravo e canela*, mulata, género e raça.

Abstract:
The mulatto woman- between love and aversion
Through an analysis of the novel *Gabriela, cravo e canela* by Jorge Amado, we intent to show a simultaneous insertion and rejection of the female mulatto figure in the Brazilian society. Seen in the light of the "love antropophagy" of Affonso de Sant'Anna and the theorical conceptualization by Teófilo de Queiroz, the figure of Gabriela reveals its ambiguity, opening the possibility of an interpretation based more on her social inscription than on her individual portrait as well as on

her representativity as a model of mulatto female which denounces the discourse of male patriarchal power behind her image.

Keywords: Jorge Amado, *Gabriela, cravo e canela*, female mulatto, gender and race.

O imaginário europeu alimenta uma imagem da mulher brasileira fantasiada, dançarina carnavalesca, anualmente exibida nos telejornais, sempre jovem, bonita, animada e sorridente, sem nome nem identidade a não ser o seu visual. É uma mulher sexualmente atraente, com o corpo apelando aos apetites masculinos heteronormativos e globalizados – seios acentuados e firmes, corpo esguio, de linhas encurvadas, cheias de vitalidade. Possui também uma pele de uma fascinante tonalidade morena, se não inequivocamente indicando a sua origem africana, pelo menos sugerindo a existência destas raízes no seu sangue. Como escreve Natasha Pravaz, "ela surge como a verdadeira representação do Brasil, mistura de raças e culturas, pura sensualidade e calor dos trópicos" [Pravaz, on line: 446]. Como é que se chegou a essa imagem da brasileira morena, depois de séculos de rejeição e desprezo racial?

A história das relações raciais no Brasil tem uma trajetória longa e dolorosa. Num cenário cultural onde a posição e a função social vinha definida ainda antes do nascimento, merece atenção a questão das mulheres, já que "o conceito de mulato/mulata está confinado por gênero" [Gilliam, 1995: 528]. As mulheres de raça subjugavam-se a uma dupla opressão, devido à sua raça e ao seu sexo. A abolição da escravatura trouxe apenas uma mudança aparente, agravando ainda mais a questão económica e dificultando a posição dos ex-escravos para os quais não foi dado um lugar na nova estrutura social. As gerações que emergem da mistura racial e da complicada história destes encontros, os mulatos, vão constituir uma embaraçosa lembrança do estigma da escravatura e por muito tempo vão ser vistos como um entrave à construção de uma identidade nacional coerente e homogénea.

As representações da mulata na literatura refletem o desejo de conciliar o passado e o presente e explicitam a ambiguidade do aparente

sucesso da democracia racial. Alguns postulam que "(a) transformação de mulher negra em mulata irresistível – do ponto de vista do homem branco – reconstrói a relação de dominação, racial e sexual, enquanto resultado de atributos naturais da própria mulher negra/mulata" [Giacomini, 1994: 223]. Deste ponto de vista, a representação cooperaria com os vestígios do antigo sistema, mas ao mesmo tempo concordamos que também pode ser "um elemento integrador das diferenças, produzido como tal pelo desejo do homem branco por uma alteridade menos alheia, negra embranquecida, perfeita síntese entre o eu e o outro" [Pravaz, on line: 447]. A duplicidade da mestiçagem – por um lado um caminho para o branqueamento gradual da população, por outro um processo perturbador indesejado – pode ser encontrada também em duas funções principais da mulata. Ao mesmo tempo constitui um objeto sexualizado e socialmente incorporável (sendo encantadora e sedutora, um objeto de valorização poética) e põe em questão a unanimidade em torno da coerência social brasileira (rebelde e inconformada com a sua posição social, como por exemplo nos romances naturalistas). Nesta segunda função, a mulata torna-se um símbolo de injustiça e opressão social, muitas vezes tentando lutar contra o seu destino.

Neste trabalho vamos apresentar apenas uma das mulatas na literatura, contudo é a mais frequentemente vista como o modelo-padrão emblemático. Trata-se de Gabriela do romance *Gabriela cravo e canela*, escrito por Jorge Amado e publicado em 1958[1]. Na nossa interpretação, apesar de parecer simples e despretensiosa, Gabriela transgride a sua condição de moça inconsciente da sua sexualidade e submissa.

Presente já no título mas ausente na narrativa até à página 82, por muito tempo a personagem não interfere no desenvolvimento da ação no romance, servindo apenas como uma bela imagem, um objeto contemplado e apreciado mas incapaz de agir. Como escreve Queiroz a propósito da mulata na literatura: "servem para provocar a eclosão

[1] Apesar da inexistência do termo "mulata" no romance, acreditamos que a história da leitura desta personagem permite-nos seguir esta hipótese.

de certos acontecimentos, para revelar o caráter e as intenções de várias pessoas, para restabelecer novos esquemas de vida" [Queiroz Júnior, 1975: 36]. Porém, apesar de ser um elemento da narrativa, a mulata "não chega a constituir preocupação exclusiva como personagem literária em nenhum desses trabalhos" [*ibidem*: 17]. O aparecimento de Gabriela no tempo do romance coincide com outros incidentes e todos em conjunto vão ser "o agente catalisador" [Silverman, 1978: 152] de mudanças maiores naquilo que constitui o tema principal do romance: o fim da época dos coronéis. O amor possui aqui um papel mínimo e é apenas um jogo de aparências, tal como o é o amor por desenvolvimento civilizacional e modernidade manifestado por habitantes de São Jorge de Ilhéus. Aparentemente fascinados pelo progresso, continuam a viver numa sociedade atrasada que em praticamente tudo se opõe à visão positivista.

Antes de conhecer Gabriela, observamos a mulata Glória, a amante de um dos homens mais ricos e poderosos da cidade. Morando numa casa paga pelo seu coronel, passa dias à sua espera, exibindo na janela ao vasto público os seus charmes. Assim, Glória é um símbolo da prosperidade do seu "dono", uma mulher-caça (recorrendo aqui à classificação de Sant'Anna). As esposas podem ajudar a ganhar uma posição social mais alta, mas o que realmente prova o êxito social é uma bela amante, inútil e treinada para o ócio, em disponibilidade sexual constante. Gabriela, uma pobre retirante nordestina, involuntariamente provoca a paixão de um homem respeitado. Aceitando ser a sua esposa, ultrapassa o limite do seu destino social e tem que sofrer um castigo pela sua transgressão. Apreciada na sua condição de um belo enfeite, através da legimitização do seu relacionamento amoroso causa desconforto na sociedade que passa a enxergá-la como uma ameaça. De uma mulata amada passa a ser uma mulata desprezada.

Segundo Affonso Romano de Sant'Anna a época do romantismo presencia o nascimento da estética da oralidade[2], entendida sobretudo

[2] A oralidade, entendida pela crítica da cultura brasileira como uma predileção pela fala em vez da escrita e a suas consequências para a literatura, nesta visão entende-se no sentido diferente, descrito pelo autor como psicanalítico.

como "um impulso de incorporação do objeto do desejo" [Sant'Anna, 1993: 21]. Esse "canibalismo amoroso" [*ibidem*: 21] aparece principalmente como uma maneira de viabilizar o desejo perante uma mulher de cor, que se quer consumir num ato sexual tão intenso que chega a se confundir com um ato de deglutir a comida. Assim traça-se inevitavelmente a distinção entre mulher esposável e comível, predestinando as brancas para o casamento e a reprodução e as negras e as mulatas para alimento da sexualidade masculina não satisfeita no leito matrimonial. A mulher de cor ganha contornos de fruta e de caça, um objeto alcançável e sensual. O olhar e o conseguinte retrato partem de uma perspetiva de distanciamento enquanto que aqui a distância desaparece para dar espaço a um contacto direto e carnal. Surge o discurso da sedução facilmente confundível com a violência. Tudo isto pode ser encontrado no romance de Amado, onde "a mulata cozinheira é comida do patrão" [*ibidem*, 1993: 22], encantado pelo seu cheiro, toque da pele, contornos voluptuosos e sabor da boca. A mulata que continua a ser considerada inferior, no romance tanto pela sua cor da pele como pela sua situação social (estreitamente interligadas) é "o espaço da mestiçagem moral, o espaço do pecado consentido" [*ibidem*: 27].

Referindo-se à teoria freudiana, Sant'Anna afirma que "(a) assimilação de alimentos é (…) um ato simbólico e não apenas gastronómico" [*ibidem*: 28]. A antropofagia como uma expressão do modernismo brasileiro constituía um ato de incorporar a substância alheia e transformá-la num alimento substancial, fornecendo a energia para a cultura brasileira. Como resultado desta devoração, formava-se uma matéria nova e original, criada a partir do elemento imposto que, através do processo de assimilação e aculturação, torna-se frutífero. Como sublinha Sant'Anna "esse desejo oral pela mulher de cor é resultado da relação social e uma expressão de poder" [*ibidem*: 27]. A mulata comida pelo seu antigo dono, por um homem branco e próspero, é simbolicamente transformada em alimento. A mulata, antes

A partir do romantismo, Sant'Anna encontra na literatura brasileira traços de uma tendência para intensificar o aspecto discursivo do texto.

inassimilável, encontra o seu lugar na nova configuração social através da função sexual.

Gabriela é uma prendada cozinheira e uma boa amante, provando que "amar e comer são sinônimos" [*ibidem*: 33]. À mesa, comendo as iguarias locais de Gabriela e na cama, apreciando o seu corpo igualmente apetitoso, Nacib (de proveniência síria) transforma-a num elemento da sociedade, mas também se torna mais brasileiro. No final do romance, temendo uma rejeição por ter sido traído e não se vingar, considera fugir da cidade mas logo descobre que a sua aventura – e, na nossa visão, particularmente o ato de canibalisticamente deglutir o corpo de Gabriela – providenciou-lhe mais respeito e amizade do que todos os anos que tinha passado a trabalhar nas terras brasileiras.

De acordo com Gilberto Freyre, lembrado por Sant'Anna, "a culinária escrava sempre teve papel extra-alimentar" [*ibidem*: 31]. É interessante que o que Gabriela prepara com mais habilidade são exatamente os petiscos – pequenos pedaços de comida que não têm como objetivo matar a fome mas aumentá-la, criando apetite para mais. É a essência dela – num círculo de desejo incessante, Gabriela é possuída e comida para renascer e voltar a despertar o apetite sexual. Enquanto esposa, vai inevitavelmente perder o seu sabor, porque o paladar do seu marido vai se acostumando àquilo que nos tempos de solteiro lhe parecia incansável.

Reinando na cozinha, Gabriela pertence mais ao espaço da natureza, domando um gato selvagem, cantando com os pássaros e passando tempo entre as árvores frutíferas do quintal. Nestas imagens paradisíacas, mostra-se Gabriela como um ser instintivo, uma boa selvagem rousseauniana que por algum milagre não se deixou desviar pelos vícios da sociedade preconceituosa. Por isso o seu amor, apesar de carnal, é puro, livre da ambição de possuir. Gabriela gosta de ser possuída sem querer obter de volta seja o que for, nem a fidelidade, nem qualquer tipo de lucro.

O olhar masculino cria e delimita todas as mulheres no romance. Glória vive dos olhares dos outros, mas Gabriela também encontra neles a fonte da sua satisfação. Quando surge no romance é através da visão de Nacib, que se engana pelas aparências:

> Foi quando surgiu outra mulher, vestida de trapos miseráveis, coberta de tamanha sujeira que era impossível ver-lhe as feições e dar-lhe idade, os cabelos desgrenhados, imundos de pó, os pés descalços. Trazia uma cuia com água, entregou nas mãos trêmulas da velha, que sorveu ansiosa [Amado, 1958: 117].

A focalização masculina tem graves consequências no romance, não só para Gabriela. As mulheres são aquilo que os homens veem nelas, não há como fugir da etiqueta uma vez colada. O momento da revelação da verdadeira (nos olhos de homem) beleza da mulher é atrasado. Graças a esta analepse, aumenta o descompasso entre o limitado saber masculino, reduzido apenas à visão, e o inatingível, incompreensível feminino. O trajeto de Gabriela no romance é norteado por esta falha na suposta omnisciência masculina. A mulher primeiro encanta pela sua incompreensibilidade, mas ao escapar da lógica masculina, levanta contra si a sua raiva. Ao voltar depois de um dia passado a trabalhar no bar, Nacib presencia uma transformação quase mágica da mulher que julgou, categorizou e pensou entender apenas com o seu olhar. Por isso, a revelação da verdade sobre ela é descrita como um conto de fadas onde os velhos trapos sujos caem para revelar um rosto lindo de uma beleza surpreendente. Nos olhos de homem, o sapo transforma-se numa princesa.

> Entrou de mansinho e a viu dormida numa cadeira, os cabelos longos espalhados nos ombros. Depois de lavados e penteados tinham-se transformado em cabeleira solta, negra, encaracolada. Vestia trapos, mas limpos, certamente os da trouxa. Um rasgão na saia mostrava um pedaço de coxa cor de canela, os seios subiam e desciam levemente ao ritmo do sono, o rosto sorridente.
>
> – Meu Deus! – Nacib ficou parado sem acreditar [*ibidem*: 127].

A irracionalidade de Gabriela vem sugerida desde aquele primeiro (des)encontro. Rindo repetidamente, sem uma razão que o justificasse, aos olhos do homem Gabriela parece louca. O riso da mulher que ao longo do romance adquirirá uma característica positiva, aqui desafia a lógica falocêntrica, sendo um prenúncio da inadequação

feminina no mundo patriarcal. O que em seguida será reinterpretado como um jeito jovem, no início apresenta-se como uma imagem de loucura, culminada no momento em que Gabriela acompanha Nacib no caminho para a cidade: "Ia rindo com os olhos e a boca, os pés descalços quase deslizando no chão, uma vontade de cantar as modas sertanejas, só não cantava porque talvez o moço bonito e triste não gostasse" [*ibidem*: 119].

A poeira e o suor disfarçaram bem a beleza de Gabriela, mas o seu caráter também não se revela desde o início, exatamente por esta alcunha de louca e imprevisível. Até para Clemente, o seu amigo de longa viagem, a loucura é um aspecto que domina e que esconde todo o resto, daí a repetição da mesma ideia: "Parecia uma demente com aquele cabelo desmazelado, envolta em sujeira, os pés feridos, trapos rotos sobre o corpo" [*ibidem*: 83]. A história de Gabriela e Clemente é um presságio daquilo que vai acontecer entre ela e Nacib a seguir no romance. Clemente propõe-lhe um relacionamento mais estável do que o caso efémero que tiveram pelo caminho, mas Gabriela recusa. Pela sua resistência, vista como irracional (pois questiona a sua lucidez – quem não iria querer melhorar de sorte se fosse uma possibilidade fácil?), Gabriela levanta contra si o ódio masculino, a raiva de um macho que não consegue entender a fêmea, que se depara com os limites do seu poder sobre a criatura submissa: "Gabriela ria, a raiva foi crescendo dentro de Clemente" [*ibidem*: 85].

A atitude de Gabriela é interpretada como ingénua e encontramos os traços desta avaliação até no seu aspecto físico. Tem "(c)orpo de mulher jovem, feições de menina" [*ibidem*: 127], "um ar ingênuo, talvez até fosse moça donzela…" [*ibidem*: 128]. O olhar masculino atribui-lhe características de acordo com aquilo que consegue entender, um estereótipo inofensivo existente dentro da hegemonia da hierarquia patriarcal – "Tudo podia ser, ela parecia uma criança, as coxas e os seios à mostra como se não visse mal naquilo, como se nada soubesse daquelas coisas, fosse toda inocência" [*ibidem*: 145]. Não sendo nem mentalmente perturbada, nem menor de idade, é nos apresentada assim porque apenas aquelas características podem explicar o seu comportamento na visão masculina. E mais – juntando em si a pureza de espírito simples com

o encanto de uma mulher sedutora e experiente, exemplifica assim uma fantasia masculina do desejo carnal contradito, aumentado pela proibição. Na sua qualidade de virgem corrompida, permite à imaginação masculina o impossível – possuir e nunca ter por completo, comer e devorar de novo com a mesma fome insaciável.

Nacib deseja Gabriela carnalmente, mas ao lhe propor o casamento prova que pretende entender também o que a faz tão diferente de tantas outras mulheres, que, exploradas e dominadas, esperam pela sua vez nesse jogo de poder. Não conseguindo compreender a diferença dela, quer possuí-la e aniquilar aquela resistência tão irritante, juntando-a à ordem social. A partir do momento em que Nacib começa a criar ilusões sobre o casamento com Gabriela, a relação dos dois perde a proporção prevista. Ao escolher como esposa uma mulher definitivamente não esposável, Nacib começa a criar o cenário para uma farsa, de que finalmente se vai tornar a vítima oficial. Desde o começo do noivado o que há entre eles é um jogo de aparências cansativo, em vez daquele desejo puro que os uniu no início. Todo o processo da sua "educação", superficial e hipócrita, aprofunda ainda mais esse tom grotesco. "Gabriela não assimila o processo que se coloca em andamento" [Patrício, 1999: 116] e Nacib acredita piamente que vai conseguir transformá-la numa híbrida de esposa e amante que não existe.

O amor e o desejo passam a ser substituídos por frustração e a raiva que já se anunciava no início cresce não só no coração de Nacib, como em todos os que com tanto prazer olhavam para a linda nordestina. O casamento fracassado, a traição, tudo vai ser tomado como culpa dela, pois "(i)ncrimina-se exatamente a mulher Gabriela como autora da farsa da qual, na verdade, fora vítima" [*ibidem*: 129]. Aquela que provocava tanto interesse e emoção, é igualmente capaz de produzir reações hostis e adversas. Os homens descobrem que o que se vê nos seus olhos "ora tímidos e cândidos, ora insolentes e provocadores" [Amado, 1958: 82] está longe de querer voluntariamente prolongar a tradição de servitude e obediência.

Nacib descobre que, quanto mais quer aproximar Gabriela de uma imagem de esposa decente e banal, tanto menos gosta dela, tanto mais lhe falta a sua incompatibilidade com esse modelo. "O casamento

reserva o local da deserotização, onde a relação sexual entre os cônjuges se apresenta de forma mais responsável e voltada à reprodução" [Carvalho, Rodrigues: 6] e por isso as mulheres comíveis, e não esposáveis, nunca deveriam tornar-se esposas. O erro de Nacib desde o início foi irreparável.

Antes uma flor, Gabriela é agora comparada a uma cobra de vidro, que "não tinha veneno, mas semeava aflições só de passar entre os homens como um mistério, um milagre" [Amado, 1958: 322]. Uma mulher irracional não se encaixa na lógica machista que governa a cidade de Ilhéus, tal como um animal privado da capacidade de raciocínio não encontra o seu lugar dentro da civilização. As qualidades de Gabriela, pertencendo à esfera dos sentimentos e emoções (bondade, generosidade, impulsividade, pureza) não compensam a sua liberdade sexual transgressiva. O homem prefere-a tola, inconsciente do seu proveito, do que revolucionária.

Gabriela pecou ao trair mas merece castigo por ser transgressora. Obviamente, mesmo na sociedade patriarcal, a traição feminina em qualquer camada social não é um fenómeno incomum, mas sempre tem por trás alguma motivação racional. As raparigas têm o direito de trair o amante quando este não lhes proporciona o prazer sensual ou pelo menos os luxos materiais. As mulheres casadas podem eventualmente trair o marido arriscando até a vida, mas sempre ganhando com isso a satisfação sexual ou o enternecimento romântico inatingíveis dentro do casamento. Mas trair um homem sem nenhum objetivo, sem ganhar nada com esse ato de rebeldia, é um crime muito mais abominável justamente por ser incompreensível dentro das normas desta sociedade.

Gabriela nasceu para seduzir, para viver dos olhares dos outros apreciando o seu encanto. O gosto pela sedução que exibe só não chega a ser abominado porque se explica com a sua ingenuidade: "Ela sorria para uns e outros, pareceria uma criança não fossem as ancas soltas" [*ibidem*: 154]; "A cantar, a rodar, a palmas bater, Gabriela menina" [*ibidem*: 224]. É o olhar masculino que a faz existir, que lhe dá um rosto e que a tira da zona de pobreza e invisibilidade. Sendo mulata, não tem honra que pudesse perder, apenas "(a)s mulheres brancas podem perder a honra pelo comportamento delas", enquanto

"as mulheres negras têm que lutar para adquiri-la" [Gilliam, 1995: 6]. Gabriela não pretende se esforçar para um objetivo tão abstrato, quando é apenas no jogo de sedução que pode variar entre ser sujeito e objeto, sedutora e seduzida. "Sua ideia de liberdade sexual é o ponto máximo de sua não adequação, ferindo inexoravelmente o código restritivo à sexualidade feminina" [Patrício, 1999: 113].

Gabriela é odiada não só pelos homens, mas até mais pelas mulheres porque contrariou a regra que definia naquele mundo qualquer relacionamento amoroso – a lei de troca, com os princípios estabelecidos pelo sujeito masculino segundo a economia patriarcal. O corpo era uma mercadoria com um valor a ser regateado. A atitude de Gabriela cria uma anarquia económica por questionar esta troca mercantil. O amor trocava-se por dinheiro, o sexo por favores e proteção, a virgindade por uma casa e promessa de maternidade. "No caso da mulher de cor (…) seu dote é seu próprio corpo. Seu corpo é a sua moeda de ascensão social, mesmo porque não lhe foi deixado nada a não ser isso" [Sant'Anna, 1993: 45]. Gabriela recusou pensar nos seus dotes físicos como um material para ser transformado em fonte de renda e ascensão social. Recusou ser uma mulher "em posição subordinada como objeto de transações realizadas através do casamento, em que se conciliavam interesses sociais, políticos e econômicos dos homens" [Patrício, 1999: 22].

Resumindo, Gabriela tem que ser castigada porque para ela a função sexual e económica são distintas. Ela quer inconscientemente viver num entrelugar – evitando ser rapariga e ser esposa, gozando o prazer carnal e ignorando o lucro que a sua posição na hierarquia sexual lhe podia oferecer. Não pretende desculpar-se ou explicar a sua decisão de trair o marido, o que também aumenta a incompreensão social que a envolve. No entanto, a sua vontade de continuar a viver como empregada-amante é irracional aos olhos da sociedade que se construiu e que está a se transformar graças ao desejo de vencer e de sempre continuar a ascender.

Ainda por cima, Gabriela mostra que, tendo ultrapassado o seu estatuto inferior para um melhor, em vez de ser mais feliz, só agora se sente realmente oprimida e escravizada. Isso também é um exemplo

perigoso, que ameaça o matrimónio como base santificada da construção social. A ascensão social é possível para uma mulher pobre e bonita apenas através da cama e isso também dentro dos limites previstos: o trabalho árduo tem menos valor do que um corpo apetitoso. As inteligentes aproveitam quanto antes o seu corpo jovem e trocam-no por uma vida relativamente confortável e despreocupada, as menos fortunadas vendem-no ou até doam de graça a homens menos abastados, que fazem delas prostitutas ou empregadas domésticas. Gabriela deveria mostrar gratidão por ter sido escolhida para uma promoção tão inesperada para alguém como ela. Em vez disso, mostra-se rebelde e insubmissa, opõe-se à sujeição de que não quer ser vítima, o que claramente tem que encontrar um castigo exemplar. Gabriela, que nunca se queixou, nem sendo pobre, nem sendo apenas empregada, mostra-se insatisfeita com algo que lhe deveria trazer benefícios e poder. Assim, questiona também o valor do matrimónio, um valor indubitável para outras mulheres.

Afirmar que é melhor ser pobre e solteira do que rica e casada é uma grave ofensa à moral pública. Sendo mulata, Gabriela vivia livre das várias limitações impostas às senhoras brancas – mas ao se tornar esposa, deve prescindir dos seus direitos. Nos termos desta sociedade, o sacrifício de uma mulher que aceita o casamento é pequeno comparado aos benefícios de que vai usufruir. Gabriela mostra que a proporção entre o que deve ser sacrificado e o que se ganha é muito diferente: "*Tudo* quanto Gabriela amava, ah! era proibido à senhora Saad. *Tudo* quanto a senhora Saad devia fazer, ah! essas coisas Gabriela não as tolerava" [Amado, 1958: 287]. Gabriela rejeita assim tudo o que é considerado valioso nesta sociedade – a troca de corpo por estatuto, o matrimónio, a ascensão social, o progresso. Proclama uma revolta dos sapatos ao avesso, metafórica e literalmente.

Segundo Freud, o sapato simboliza os órgãos sexuais femininos. Na descrição de Gabriela são mostrados os seus pés, pequenos e apenas ligeiramente deformados pela longa caminhada sem calçado. Ninguém esperava que não coubessem nos sapatos de esposa. Na fábula clássica da *Gata Borralheira*, o sapato é o objeto que ajuda a identificar a bela princesa depois de ela ter fugido do baile. A bela

moça está escondida no borralho e apenas a poderosa magia pode ajudá-la a ser notada pelo príncipe. São as suas irmãs, feias e arrogantes, que querem caber no sapato para nele se dirigir ao castelo junto com o futuro marido. A madrasta corta-lhes os dedos dos pés para poderem calçar o sapato mágico. O sacrifício é pouco para um prémio tão grande, ninguém duvida. Mas o príncipe não se deixa enganar e expulsa as duas falsas pretendentes. Como acontece na fábula, no romance a bela princesa selvagem brasileira Gabriela também é finalmente encontrada pelo seu príncipe encantado. O pé cabe, mas dói… Se fosse uma princesa de verdade, aguentaria a dor e continuaria com um sorriso inapagável. Mas o tempo das princesas passou há muito mesmo nestas terras tão distantes da marcha triunfal do progresso da civilização. Gabriela quer poder pisar a terra firme, quer o conforto de andar descalça, mesmo se não estiver apoiada no braço masculino. Malvina, a única mulher no romance que abertamente proclama o mesmo desejo de sair da subalternidade feminina, agravada ainda mais pelo casamento, desaparece do palco antes de contaminar com as suas ideias revoltadas as dóceis mulheres de Ilhéus.

Muito menos já chega para ser rejeitada, como acontece com Gabriela. A sentença do tribunal que julgou Gabriela não foi muito pesada, teve apenas que voltar à sua condição prévia que tanto a rejubilava. Ela pertence já a uma virada cultural em que "a mestiçagem passa a ser vista como processo de construção da nacionalidade" [Patrício, 1999: 78], daí a leveza do castigo. Numa tentativa de apagar o preconceito, "numa extrapolação do simples estereótipo, a mestiça, como tipo ideal, passa a ser valorizada como o modelo de mulher brasileira" [Patrício, 1999: 79]. Muitas vezes chamada de "símbolo da identidade social" [*ibidem*: 17] e "(a)presentada como portadora de valores autênticos em contraposição aos valores da elite provinciana" [*ibidem*: 121], serve como o gatilho para o processo da implosão dessa sociedade. Sem nenhuma intenção contribui para a erosão da sua ordem. No que concerne a sua atuação como uma personagem feminina, Gabriela está a subverter o patriarcalismo, criando aparências de responder às suas exigências e é isso que queríamos ver nela – o modelo de um feminino novo, livre da sua tripla opressão – a de escrava, mulata e pobre.

Referências bibliográficas

AMADO, J. (1958), *Gabriela cravo e canela. Crônica de uma cidade do interior*, Livraria Martins Editora, São Paulo.

CARVALHO, S., RODRIGUES, T., "Raça e gênero na formação da nação brasileira", [on line] http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem03pdf/sm03ss10_05.pdf – 12.07.2013.

GIACOMINI, S. M. (1994), "Beleza mulata e beleza negra", *Estudos Feministas* 223 N. E./94, [on line] https://www.journal.ufsc.br/index.php/ref/article/download/16105/14648 – 23.06.2013.

GILLIAM, A. e O. (1995), "Negociando a subjetividade da mulata no Brasil", *Estudos Feministas. Dossiê Mulheres Negras*, 3(2), p. 525-543.

GOMES, H. T. (1994), *As marcas de escravidão: o negro e o discurso oitocentista no Brasil e nos Estados Unidos*, Editora UFRJ/EDUERJ, Rio de Janeiro.

PATRÍCIO, R. R. (1999), *Imagens de mulher em Gabriela de Jorge Amado*, FCJA, Salvador.

PRAVAZ, N., *Gilberto Freyre e a mulata: mestiçagem e diferenciação no pensamento brasileiro*, [on line] http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7135.pdf – 15.05.2013, pp. 445-450.

QUEIROZ JÚNIOR, T., de (1975), *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*, Ática, São Paulo.

SANT'ANNA, A. R., de (1993), *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*, Rocco, Rio de Janeiro.

SILVERMAN, M. (1978), *Moderna ficção brasileira*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.

VENTURA, R. (1991), *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*, Companhia das Letras, São Paulo.

LINGUÍSTICA E ESTUDOS DE TRADUÇÃO

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.21

Hanna J. Batoréo
Universidade Aberta
Hanna.Batoreo@uab.pt

Criatividade linguística, cultura e ensino da língua portuguesa (português língua não-materna): O que a Linguística Cognitiva nos ensina acerca das diferenças entre o Português Europeu e o Português do Brasil?

Resumo:
Refletir sobre o ensino da Língua Portuguesa como língua não-materna (PLNM), tendo em conta as diferentes variedades linguísticas existentes e, sobretudo, as duas variedades nacionais – o Português Europeu (PE) e o Português do Brasil (PB) –, constitui uma tarefa complexa que precisa de ser enfrentada pelas entidades competentes, especialmente se tal acontece fora do espaço dos países lusófonos. No presente trabalho, propomo-nos ir além das habituais preocupações sobre as diferenças entre as duas variedades, amplamente conhecidas e apresentadas nas gramáticas da língua (características fonético-fonológicas, lexicais e morfológicas) e concentrarmo-nos no nível semântico, discursivo e conceptual da língua, num estudo ancorado no enquadramento da Linguística Cognitiva, acerca do papel da criatividade linguística na publicidade e das diferenças observadas na respetiva conceptualização no PB e PE [*cf.* Arruda, 2013 e Batoréo, no prelo].

Palavras-chave: Criatividade linguística, ensino do Português (PLNM), variedades do Português (PE e PB), Linguística Cognitiva, linguagem da publicidade.

Abstract:
Linguistic creativity, culture, and teaching Portuguese as a non-native language: what does Cognitive Linguistics teach us about European Portuguese (EP) and the Portuguese of Brazil (BP)?
Given the different linguistic varieties of Portuguese, and especially the two national varieties (EP and BP), reflecting on teaching of Portuguese as a non-native language is a complex task that needs to be taken up by entities engaged in the process, especially if it happens outside of the space of Lusophone countries. In this paper, we propose to go beyond the usual concerns about the differences between the two varieties (phonetic, phonological, lexical and morphological) widely known and presented in Portuguese grammars, and to concentrate on the semantic, discursive and conceptual levels of language, anchoring the study in the framework of Cognitive Linguistics, and discussing the role of linguistic creativity and conceptualization in advertising (BP and EP) [*cf.* Arruda, 2013 and Batoréo, in press].
Keywords: Linguistic creativity, teaching Portuguese as a non-native language, Portuguese language varieties (EP and BP), Cognitive Linguistics, the language of advertising.

1. No enquadramento global do ensino do Português como Língua Não-Materna (PLNM), tradicionalmente designado como Português Língua Segunda (PL2) ou Português Língua Estrangeira (PLE), surgem vários problemas tanto de ordem linguística como educacional. O principal problema linguístico que se levanta, sobretudo se o ensino for ministrado fora do espaço lusófono – tal como acontece, por exemplo, no caso das universidades europeias – é **como lidar com a variação linguística**. Isto significa, antes de mais, a necessidade de resolver os problemas como: (i) que variedade do Português escolher para ensinar aos alunos, (ii) falantes de que variedade contratar como

leitores ou (iii) como espalhar o problema da variação do Português ao nível da organização académica da oferta educativa.

Dado o estado dos estudos descritivos da área e, sobretudo, o facto de dispormos apenas de boas descrições das duas variedades nacionais do Português – o Português Europeu (PE) e o Português do Brasil (PB) – a pergunta prática que se nos coloca é se vamos ensinar o PE, o PB ou ambos e, consequentemente, como iremos lidar com esta diversidade ao nível do ensino.

Tradicionalmente, as gramáticas do Português lidam com a variação de um modo parcial, indicando apenas algumas das diferenças e especificidades fonéticas, fonológicas, morfológicas e lexicais de cada uma das variedades. Assim, podemos aprender, por exemplo, que uma '*camisola*' é uma peça de vestuário que, em Portugal, os homens e as mulheres vestem de dia quando faz frio e, no Brasil, só pode ser vestida de noite e apenas por mulheres (sendo equivalente à '*camisa de noite*' portuguesa). Ficamos a saber, também, que a o '*sumo de ananás*' (PE) é o '*suco de abacaxi*' (PB) e uma '*paragem de autocarro*' em Portugal corresponde a uma '*parada de ônibus*' no Brasil. Aprendemos, também, que as formas de tratamento, muito ricas, mas também rígidas e com marcação morfológica verbal forte em Portugal, dão lugar, no Brasil, a outras distribuições, marcações e usos, com outras restrições e com "menos" morfologia. E as gramáticas que temos dizem pouco mais sobre as duas variantes, deixando praticamente de lado toda a informação referente ao uso do PE e PB, tanto ao nível sintático como semântico ou pragmático.

Assim, não aprendemos das gramáticas o que a investigação linguística dos últimos 15 anos descobriu, sobretudo em Sintaxe, abrindo vários novos horizontes sobre a comparação das duas variedades. A título de exemplo, as gramáticas não nos ensinam que, quando em Portugal dizemos '*gosto de ti*' ou '*amo-te*', e, no PB, '*eu amo você*' ou '*eu te amo*', estas divergências apontam para uma distribuição diferente de características sintáticas das construções em uso, tais como a ordem dos constituintes, a colocação dos clíticos, a marcação pronominal de caso e, até, ao facto de uma variante (PE) ser tipologicamente considerada uma Língua de Sujeito Nulo, enquanto a outra

(PB), por ter a marcação morfológica mais fraca (como em: '*tu sabe*' em vez de '*sabes*', por exemplo), apresenta características de línguas não *pro-drop* (não de Sujeito Nulo).

2. No entanto, no presente estudo iremos centrar-nos, não sobre a Sintaxe, mas sobre o que a investigação linguística dos últimos quinze anos nos trouxe sobre **o que se diz de um modo diferente em cada uma das duas variedades nacionais do Português**, procurando desvendar o porquê do fenómeno, sobretudo tendo em conta as **conceptualizações** distintas, ancoradas em **culturas** diferentes [ver os estudos de Augusto Soares da Silva, por exemplo Silva, 2011a, 2011b; Batoréo, 2010a, 2010b, 2011, no prelo, a e b], constituindo contributos valiosos na área da construção do sentido (Semântica) e na do estudo do uso em contextos diferentes (Pragmática), numa abordagem da linguagem-em-uso entendida como interação entre **Linguagem, Cognição e Cultura**, no âmbito das áreas científicas de Linguística Cognitiva e Linguística Cultural [*cf.*, por exemplo, Batoréo, 2000, no prelo, a], bem como Semiótica Cognitiva [Brandt, 2001, 2005].

O estudo a seguir apresentado insere-se precisamente na área da Linguística Cognitiva, focando o tema da criatividade linguística e, especificamente, o caso da criatividade lexical [*cf.* outros estudos sobre o estudo da linguagem da publicidade no Português Europeu em Coimbra, 1999, 2000, 2002; Teixeira 2007, 2011; Batoréo 2010, 2011, no prelo, b].

3. No presente trabalho, que constitui parte de um estudo mais amplo [Batoréo, no prelo], propomo-nos refletir sobre o papel da criatividade linguística na publicidade em PB com base no *corpus* verbo-pictórico de venda de vegetais e fruta na campanha *Hollywood* [2007] pela empresa *Hortifruti* [*cf. corpus* reunido em Arruda, 2013].

O material reunido encontra-se fortemente enraizado na tradição cinematográfica tanto local, brasileira, como a internacional proveniente de Hollywod, utilizando materiais verbo-pictóricos enraizados na flora brasileira (frutos e legumes), conforme se pode observar, entre outros, pelos slogans publicitários *Couve-flor e seus dois maridos*,

O Quiabo Veste Prada, E o Coentro Levou, A Incrível Rúcula, Dois Milhos de Francisco ou *Kiwi Bill*, conforme apresentado abaixo [*cf.* discussão em Batoréo, no prelo, b]:

(1) *Couve-flor e seus dois maridos* ← *Dona Flor e seus dois maridos*
(2) *O Quiabo Veste Prada* ← *O Diabo Veste Prada*
(3) *E o Coentro Levou* ← *E (Tudo) o Vento Levou*
(4) *Dois Milhos de Francisco* ← *Dois Filhos de Francisco*
(5) *A Incrível Rúcula* ← *O Incrível Hulk*
(6) *Kiwi Bill* ← *Kill Bill*, etc.

Vejamos, assim, o primeiro dos exemplos apresentados em cima:

(1) *Couve-flor e seus dois maridos. Ela ficou dividida entre dois amores de Hortifruti.* ← Filme *Dona Flor e seus dois maridos*

Propomo-nos, por conseguinte, discutir o material linguístico junto com o correspondente material pictórico, apreciando-o no âmbito da Linguística Cognitiva e, sobretudo, no âmbito da teoria da integração conceptual (mesclagem ou *blending*, ver o esquema na Figura 1) de Fauconnier e Turner [2002, 2006], centrando-nos no primeiro exemplo.

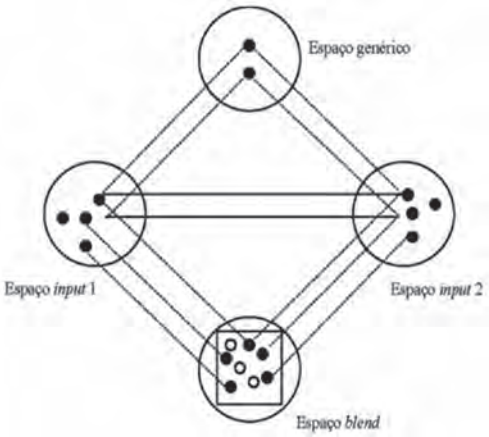


Figura 1. Projeções entre os espaços na criação do Espaço integrado: esquema geral

4. A nossa análise será ilustrada, em seguida, no anúncio com o slogan "*Couve-flor e seus dois maridos. Ela ficou dividida entre dois amores de Hortifruti*" (Figura 3), construído com base no filme brasileiro "*Dona Flor e seus dois maridos*" (Figura 2).



Figura 2. Cartaz do filme ***Dona Flor*** *e seus dois maridos*

A Figura 2 apresenta o cartaz do filme brasileiro *Dona Flor e seus dois maridos* [1976], baseado no livro homónimo do escritor brasileiro Jorge Amado [1966], história que foi um sucesso editorial e cinematográfico tanto no Brasil como em Portugal, sendo posteriormente adaptado também em forma de uma mini-série para a TV Globo, em 1998. Regida sob a inspiração do realismo fantástico, a história conta a vida de Dona Flor, personagem principal do filme, uma professora de culinária em Salvador, que se casa novamente depois de ter ficado

viúva, mas fica com saudades do marido defunto. É uma mulher que consegue realizar a fantasia de conviver amorosamente com o falecido marido, Vadinho, um malandro, e o atual marido, Dr. Teodoro, um recatado farmacêutico, sentindo-se feliz e realmente completa só quando conjuga estas duas vivências, mesmo que uma delas seja apenas fantasiosa) e divide com os dois homens o mesmo leito matrimonial. Pelo êxito da história de Jorge Amado, o trio amoroso: Dona Flor, Vadinho e o Dr. Teodoro fazem parte do imaginário literário e cinematográfico da cultura da Língua Portuguesa. É com base neste imaginário que a *Hortifruti* constrói o seu slogan, utilizando para tal vários elementos verbo-pictóricos (Figura 3).



Figura 3. Anúncio da Hortifruti, correspondente ao exemplo (1)

A imagem publicitária apresentada na Figura 2, é composta pelo slogan (*cf.* ex. 1) "*Couve-flor e seus dois maridos. Ela ficou dividida entre dois amores da Hortifruti*" e por um conjunto de elementos visuais constituídos por uma couve-flor colocada entre um pimento e um chuchu, sendo os legumes dispostos em cima de uma cama conjugal, em forma de um triângulo "amoroso". A couve-flor, pela forma de cabeça que se assemelha a uma cabeleira feminina, representa o sexo feminino, enquanto o pimento e o chuchu, pela forma mais oblonga dos seus corpos, representam simbolicamente o sexo masculino.

Na Figura 4, uma análise de espaços mentais, no âmbito da teoria da integração conceptual de Fauconnier e Turner [2002, 2006] (*cf.* Figura 1), a ancoragem verbal do anúncio é feita pelo título *Couve-flor*

e seus dois maridos e pela legenda *Ela ficou dividida entre dois amores.* Através da relação entre o texto e a imagem, temos o *Espaço Genérico* do anúncio caracterizado como *Espaço amoroso,* neste caso uma complexa relação amorosa a três, simbolizada pelos três amantes que dormem juntos numa cama matrimonial. O *Espaço Genérico do trio amoroso* projeta as suas características nos dois *espaços input 1 e 2,* espaços de produtos hortícolas, por um lado, e dos personagens de ficção, por outro, dando origem ao que em cada espaço aparece como um "trio amoroso" a ele específico. Assim, no espaço *input* 1 dos legumes, temos a couve-flor, o pimento e o chuchu da *Hortifruti* e, no espaço *input* 2, temos os protagonistas da história: a Dona Flor, o Vadinho e o Dr. Teodoro. Existem, igualmente, as projeções intermédias entre os dois espaços *input*: entre a couve-flor e a Dona Flor, o pimento e o Vadinho e o chuchu e o Dr. Teodoro, sendo a mais proeminente a que existe entre a protagonista e a couve-flor, baseada na figura estilística tradicional da paranomásia entre '*Dona-Flor*' e '*Couve-flor*', numa correspondência fónica e silábica, com repetição da palavra '*flor*'. Esta paranomásia (ou trocadilho) consiste no emprego de palavras com sonoridade semelhante, isto é, parónimas, criando um discurso humorístico, dados os efeitos inesperados da junção de significados aparentemente inesperados num mesmo contexto.

O trio amoroso é reforçado pela legenda do anúncio *Ela ficou dividida entre dois amores*, que corresponde ao espaço mental em que a Dona Flor ficou dividida entre o amor do ex-marido defunto, Vadinho, e do segundo marido vivo, Dr. Teodoro. Este espaço fica projetado no espaço mental dos legumes, em que a couve-flor se encontra sobre a cama matrimonial igualmente dividida na escolha entre o "valente" pimentão e o "frouxo" chuchu. O espaço integrado, onde se juntam e integram as projeções anteriores, é um novo espaço dos legumes da *Hortifruti* com carácter amoroso e rico, no qual os desejos convergem, centrando-se nos produtos hortícolas entre os quais não se pode escolher, deixando uns a favor dos outros, porque só o conjunto dos produtos garante uma felicidade total ao comprador, tal como o amor "integrado" (real e saudoso) dos dois maridos garantia a felicidade total da Dona Flor. As projeções efetuadas entre os

espaços têm tanto carácter metafórico como metonímico: as metáforas e as metonímias surgem no espaço integrado não como figuras de estilo tradicionais, mas – tal como defendido pela Linguística Cognitiva – como mecanismos conceptuais que acionam e legitimam as conceptualizações emergentes.

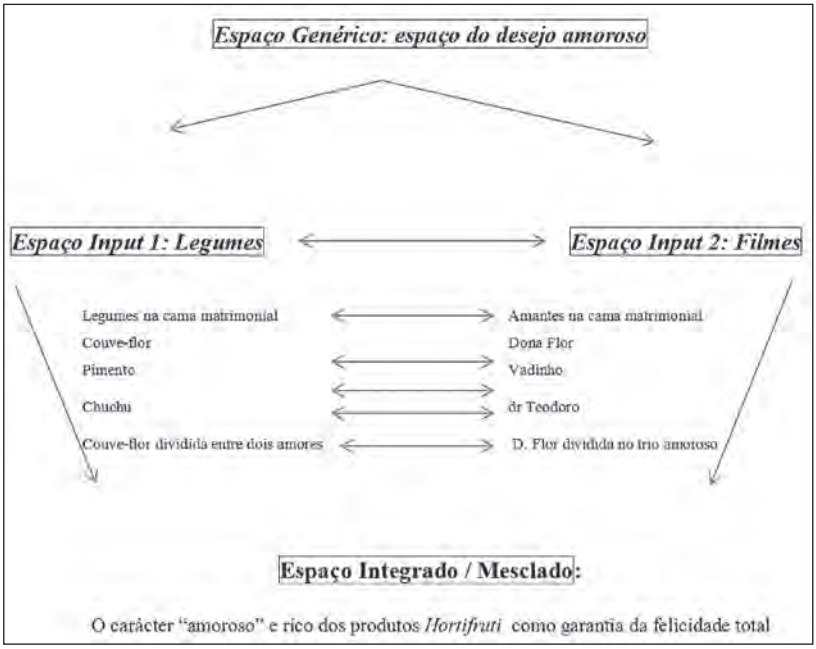


Figura 4. Criação do Espaço integrado referente ao exemplo 1

5. No entanto, e tal como discutido em Batoréo [no prelo, b], os slogans fortemente enraizados na tradição cinematográfica brasileira e os que fazem referência específica à flora do Brasil (realidades eventualmente desconhecidas parcialmente na Europa), bem como as especificidades linguísticas do PB podem criar referências culturais subjacentes aos protótipos e/ou estereótipos difíceis de serem descodificados e reconhecidos pelos falantes do Português Europeu.

Vejam-se, aqui, os exemplos (i) do anuncio publicitário que faz referência ao filme brasileiro *Os filhos de Francisco*, filme desconhecido em Portugal, (ii) a pronúncia da palavra '*kiwi*' no PB, que não permite a reconstituição do anúncio *Kiwi Bill* em função do filme *Kill Bill* ou, ainda (iii) a realização, no PB, do nome '*Hulk*' (do filme *O Invisível Hulk*), que, ao falante do PE, não permite criar a analogia fónica com a palavra '*rúcula*'.

Por conseguinte, nestes casos, a falta da (parcial) intercompreensão entre os falantes do PE e do PB deve-se à restrição da partilha dos espaços de *input* utilizados no processo de *blending*, o que, por sua vez, veda (parcialmente) a partilha do conhecimento enciclopédico mútuo entre os falantes das duas variantes da Língua Portuguesa. Esta falha dificulta a criação de sintonia emocional entre os falantes das duas variantes, o que, por sua vez, pode levar a uma potencial falta de compreensão e/ou de sucesso da publicidade brasileira entre os falantes do PE.

Na sequência do exposto, defendemos que o ensino do PLNM deve ter em conta as características linguísticas, cognitivas e culturais das variedades da Língua Portuguesa, baseando-se num **estudo científico contextualizado da linguagem-em-uso**, a fim de garantir um ensino realista do uso da língua.

Referências bibliográficas

ALVES, I. M. (no prelo), "Aspectos lúdicos em compostos neológicos do PB", em: Textos do *II Colóquio Brasileiro de Morfologia: Uma Homenagem a Margarida Basílio*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (conferência do dia 8 de Julho de 2013).

ARRUDA, M. R. (2013), *Aqui a natureza é a estrela: Mesclagem Conceptual e Redes de Espaços Mentais na campanha Hollywood da Hortifruti*, Dissertação de Mestrado, Universidade Aberta, Lisboa.

BASÍLIO, M. (2010), "Fusão vocabular expressiva: um estudo da produtividade e da *criatividade* em construções lexicais", *Textos Seleccionados, XXV Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*,

APL, Porto, pp. 201-210, [on line] http://www.apl.org.pt/docs/25-textos--seleccionados/15-Margarida%20Basilio.pdf – 12.09.2013.

BATORÉO, H. J. (2000), *Expressão do Espaço no Português Europeu. Contributo Psicolinguístico para o Estudo da Linguagem e Cognição*, FCT e Fundação Calouste Gulbenkian, Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa (Tese de Doutoramento, FLUL, Lisboa, 1996).

BATORÉO, H. J. (2010a), "Cognitive and Cultural Models of Sociocultural identities: conceptualising football as colour and/or wild creature in journalistic European Portuguese Discourse", em: Soares da Silva, A. [et al.] (org.), *Comunicação, Cognição e Média*, vol. 2, Publicações da Faculdade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa de Braga, Braga, pp. 47-62.

BATORÉO, H. J. (2010b), "Produtividade lexical, espaços mentais integrados e lexias compostas na Língua Portuguesa (PE e PB): o que a Linguística Cognitiva nos ensina sobre Língua e Cultura?", *Revista LingüíStica*, 6, 2, Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFRJ, Rio de Janeiro, pp. 27-43.

BATORÉO, H. J. (2011), "As raízes de «*botafogo*»: construção de sentidos múltiplos em Português Europeu", *Veredas*, 15, 2, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, pp. 94-106, [on line] http://www.ufjf.br/revistaveredas/files/2011/05/artigo-82.pdf – 12.09.2013.

BATORÉO, H. J. (no prelo, a), "Linguística Cultural e o estudo do Léxico da Língua Portuguesa (PE e PB): A Lingugem-em-uso, os sentidos múltiplos e as operações de perspectivação conceptual", em: *Textos do I Congresso Internacional de Estudos do Léxico* (CIEL), Universidade da Bahia, Salvador (Conferência da *Mesa redonda: Léxico e Cognição, CIEL*, 18 de Abril 2011).

BATORÉO, H. J. (no prelo, b), "As «*fuves*» de Margarida Basílio ou a criatividade linguística ao serviço da linguagem da publicidade: O que a Linguística Cognitiva nos ensina acerca das diferenças entre o Português Europeu (PE) e o Português do Brasil (PB)?", em: *Textos do II Colóquio Brasileiro de Morfologia; uma HOMENAGEM a Margarida Basílio*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (Conferência de encerramento do *CBM*, 10 de Julho de 2013).

BRANDT, P. A. (2001), "Mental Space Networks and Linguistic Integration", em: Soares da Silva, A. (org.), *Linguagem e Cognição. A Perspectiva da Linguística Cognitiva*, APL/Universidade Católica de Braga, 2001, Braga, pp. 63-78.

BRANDT, L. & BRANDT, P. A. (2005), Making sense of a blend. A cognitive--semiotic approach to metaphor, em: Ruiz de Mendoza Ibáñez, F. J., *Annual Review of Cognitive Linguistics*, 3, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia, pp. 216-249.

COIMBRA E SILVA, R. L. (1999). "A Linguagem metafórica", [on line] http://www.multiculturas.com/retorica/imagens/Rosa_Coimbra_ling_metafor.pdf – 12.09.2013.

COIMBRA E SILVA, R. L. (2000), "Quando a Garrafa é um Porco: Metáforas (verbo) pictóricas no texto publicitário", *Actas do XV Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*, Associação Portuguesa de Linguística, Lisboa, 243-253.

COIMBRA E SILVA, R. L. (2003), "O nu na publicidade, estratégias pictóricas e discursivas", em: Ferreira, A. M. (coord.), *Percursos de Eros* (Actas do 9º Encontro de Estudos Portugueses), ALAEP, Universidade de Aveiro, Aveiro, pp. 247-258.

COIMBRA E SILVA, R. L., A. M. B. NUNES, A. M. B. (2002), "Títulos de Imprensa: que Dificuldades para o Falante de PLE?", *Cadernos de PLE2*, Universidade de Aveiro, Aveiro, pp. 57-74.

FAUCONNIER, G. (1994), *Mental spaces: aspects of meaning construction in natural language*, Cambridge University Press, Cambridge.

FAUCONNIER, G., TURNER, M. (2002), *The Way We Think*, Basic Books, New York.

FAUCONNIER, G., TURNER, M. (2006), "Rethinking Metaphor", em: Gibbs, R. W. (ed.) *Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, New York, 53-66.

FORCEVILLE, C. (2008), "Metaphor in pictures and multimodal representations", em: Gibbs, R. W. (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 462-482.

Hortifruti, [on-line] http://www.hortifruti.com.br – 12.09.2013.

SOARES DA SILVA, A. (2011a), "Para a abordagem socioletométrica do pluricentrismo do português europeu e brasileiro: dos indicadores

lexicais aos construcionais e atitudinais", em: Soares da Silva, A., Torres, A., Gonçalves, M. (orgs.), *Línguas Pluricêntricas: Variação Linguística e Dimensões Sociocognitivas / Pluricentric Languages: Linguistic Variation and Sociocognitive Dimensions*, Aletheia, Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, Braga, pp. 573-592.

SOARES DA SILVA, A. (2011b), "Palavras, significados e conceitos: o significado lexical na mente, na cultura e na sociedade", *Cadernos de Letras da UFF Dossiê: Letras e Cognição*, 41, pp. 27-53.

TEIXEIRA, J. (2006). "A reciclagem do significado de comunidade: processos de reinterpretação no texto publicitário", *Diacrítica.* Série Ciências da Linguagem, nº 20/1, Universidade do Minho, Braga, pp. 207-228, [on line] http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/5250 – 12.09.2013.

TEIXEIRA, J. (2007), "Mecanismos metafóricos e mecanismos cognitivos: provérbios e publicidade", em: *Actas del VI Congresso de Linguística General*, Arco Libros, Madrid, [on line] http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/7400/1/ProvérbiosPublicid.pdf – 12.09.2013.

TEIXEIRA, J. (2011), "Os publicitários são mesmo uns exagerados?: A metáfora e a metonímia na publicidade", em: *Actas del II Congreso Internacional SEEPLU "Difundir l/a Lusofonia"*, Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Extremadura, Espanha, [on line] http://hdl.handle.net/1822/14087) – 12.09.2013.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.22

José Borges Neto
Universidade Federal do Paraná
Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
borgesnetojose@gmail.com

A manutenção da perspetiva clássica sobre a linguagem como empecilho para os estudos morfológicos

Resumo:
Vemos, na linguística, o predomínio da tradição greco-latina sobre os estudos da linguagem. Os cientistas, presos à tradição, não conseguem ver a linguagem de outras perspetivas. Usando dois exemplos típicos da atitude dos linguistas, na morfologia (a distinção flexão/derivação e a classificação das palavras), pretendemos caracterizar dois processos correntes na pesquisa linguística que têm impedido o desenvolvimento dos estudos morfológicos: a naturalização da gramática clássica e seu uso protocolar.
Palavras-chave: filosofia da linguística, morfologia, flexão e derivação, naturalização, uso protocolar.

Abstract:
The maintenance of the classical perspective on language as an obstacle to the morphological studies
We see, in linguistics, the predominance of Greco-Latin tradition on language

studies. The scientists, prisoners to the tradition, cannot see the language from other perspectives. Using two examples in the morphology of the attitude of the linguists (the distinction inflection/derivation and the word classes), we intend to characterize two processes in linguistic research that has prevented the development of morphological studies: the naturalization of grammar and its use as "protocol sentence".

Keywords: philosophy of linguistics, morphology, inflection and derivation, naturalization, protocol sentence.

Antes de entrar propriamente no assunto, gostaria de colocar algumas observações preliminares. Reproduzo aqui parte da conferência que apresentei no último congresso da Associação Brasileira de Linguística, em fevereiro deste ano [Borges Neto, 2013].

Em primeiro lugar, acredito que a investigação científica sempre se faz sobre uma realidade já interpretada. Assumo que as entidades reconhecidas e as classificações, as regras e as relações que um cientista estabelece no objeto são classificações, regras e relações entre entidades *teóricas* e não entre fenômenos da realidade. Nossos esforços de teorização recaem sobre fenômenos já tratados teoricamente, filtrados e construídos por um primeiro momento de teorização. Não nego a existência de uma realidade "objetiva", independente das crenças e das capacidades perceptivas dos cientistas, nego apenas que nossas teorias sejam teorias dessa realidade. Basta observar a história da ciência para ver que as teorias científicas – mesmo as mais bem sucedidas – constroem ideologicamente a realidade que estudam. E que, quando superadas por outras teorias, veem desaparecer o mundo que tomavam como objeto de estudos. Em outras palavras, não nego o realismo ontológico, mas prefiro assumir o antirrealismo epistemológico.

O segundo ponto é a distinção entre objeto observacional e objeto teórico – distinção proposta por Marcelo Dascal e por mim em 1991 [ver Borges Neto, 2004: 34-39]. O *objeto observacional* de uma teoria é o conjunto de fenômenos que a teoria recorta para si. Por exemplo, a linguística estuda as línguas e não os vegetais, enquanto a botânica

estuda os vegetais e não as línguas. Como as teorias não tratam de tudo, podemos dizer que cada teoria recorta para si um objeto observacional. Uma vez recortado o objeto observacional, o cientista começa a povoá-lo com entidades teóricas e com relações entre essas entidades. Acredito, ao contrário da tradição aristotélica, que as caracterizações teóricas são *atribuídas* aos objetos e não *reconhecidas* nele. Na medida em que essa tarefa é realizada, o objeto observacional é organizado como um *objeto teórico*. O fonólogo, por exemplo, não estuda cadeias sonoras "puras", mas cadeias já organizadas em fones, sílabas e perfis melódicos. Teorias diferentes povoam diferentemente o objeto observacional e, em consequência, constroem objetos teóricos distintos. De alguma forma, linguistas que trabalham com teorias diferentes trabalham com "realidades" construídas distintamente. E muitas das entidades (e relações) que existem para uma teoria simplesmente inexistem em outras.

A terceira preliminar tem a ver com a natureza teórica da gramática tradicional. Embora nem sempre se reconheça isso, a gramática da antiguidade clássica construiu uma teoria das línguas humanas. Os gramáticos gregos e latinos identificaram níveis de análise, como a oração e a palavra, desenvolveram noções teóricas, como sílaba, palavra, sujeito e predicado, flexão, nome e verbo etc., e estabeleceram relações entre essas noções. Apesar de adotarem padrões de exigência mais frouxos do que as teorias científicas atuais, realizaram um trabalho de teorização essencialmente igual ao que realizam os cientistas contemporâneos. Ao contrário do que muita gente afirma, os gregos não estabeleceram apenas uma terminologia técnica para a descrição gramatical [*cf.* Robins, 1979: 31]. Até porque não vejo como seria possível estabelecer um vocabulário técnico sem, simultaneamente, identificar entidades, relações, fazer classificações etc. como contraparte empírica desse vocabulário. Assumo, então, que a gramática tradicional, dos gregos e latinos, é uma *teoria das línguas* de todo o direito.

Pois bem. Estabelecidos esses pontos, podemos passar à análise de um caso particularmente difícil para as teorias morfológicas: a distinção entre *flexão* e *derivação* [Borges Neto, 2012b: *passim*].

Essa distinção tem origem na gramática da antiguidade greco-romana, para quem as palavras são unidades atômicas de análise (nada há "abaixo" da palavra) e são associadas a conjuntos de formas alternativas (um paradigma) que, representando uma mesma ideia, apresentam "acréscimos" secundários a essa ideia. Consideremos, por exemplo, a palavra "menino". O paradigma associado a "menino" contém quatro formas alternativas: *menino*, *menina*, *meninos* e *meninas*. A palavra "menino", então, representa uma ideia e aparece sob a forma *menino* se a essa ideia acrescentarmos as ideias secundárias de "masculino" e "singular"; aparecerá sob a forma *meninas* se a ela acrescentarmos as ideias secundárias de "feminino" e "plural"; e assim por diante. O "s" final de *meninas* não é um morfema que se acrescenta a uma raiz: é uma "marca" que indica que a palavra "menino" está se apresentando acrescida da ideia de plural. A essas "marcas" de ideias secundárias acrescidas, a gramática tradicional dá o nome de *desinências*. Este modo de fazer morfologia recebe o nome de "palavra-e-paradigma" [Hockett, 1954: *passim*].

Tradicionalmente, desde Dionísio de Trácia, no séc. I a.C. [Chapanski, 2003: *passim*], são reconhecidas "marcas" de gênero e de número nos elementos nominais (substantivos e adjetivos, pronomes e artigos) e "marcas" de tempo/modo, número e pessoa nos elementos verbais.

As noções de flexão e derivação surgem naturalmente no contexto do modelo morfológico "palavra-e-paradigma". A flexão é interna ao paradigma e a derivação é externa.

A flexão indica as modificações secundárias sofridas pela ideia veiculada pela palavra (seus "acidentes") e a derivação é o processo de obter palavras novas a partir de outras palavras ("ideias" novas a partir de outras "ideias"). As "marcas" das derivações são chamadas de *afixos*.

Esses "dados" da morfologia – flexões das palavras, processos derivacionais, desinências e afixos – são bem conhecidos (e cuidadosamente descritos) desde a antiguidade. O que temos, desde as primeiras gramáticas até os nossos dias, nas gramáticas escolares, é uma mesma teoria morfológica. Não há diferença essencial entre a forma de descrever/explicar os dados morfológicos em Dionísio e em Celso Cunha e Lindley Cintra.

Cabe observar que nesses mais de dois mil anos que nos separam de Dionísio, muitas perspectivas teóricas distintas influenciaram a morfologia tradicional (é visível, por exemplo, a influência do comparativismo do século XIX e o estruturalismo do século XX nas análises contemporâneas, particularmente pela introdução da noção de morfema, que altera profundamente a morfologia tradicional). Entendo, no entanto, que essas influências nunca alteraram substancialmente *a teoria de fundo*, que permanece sempre a mesma. Por exemplo, a morfologia contemporânea simplesmente amalgamou as noções de desinência e afixo à noção de morfema e passou a denominá-las *morfemas flexionais* e *morfemas derivacionais*. E tudo o mais ficou como era antes.

O foco de minha fala está na percepção de que esta teoria tradicional foi *naturalizada* e os linguistas passaram a acreditar que a distinção estabelecida na gramática tradicional entre flexão e derivação recobre uma distinção que é do objeto observacional e não de uma teoria particular do objeto. Os linguistas já sabem, de início, o que é flexão e o que é derivação e sua tarefa é achar algum critério que recubra a oposição. Fora do contexto da teoria morfológica "palavra-e-paradigma", nem sempre é fácil distinguir flexão de derivação. Quando os linguistas propõem algum critério novo (que não o da gramática tradicional) a adequação do critério é sempre avaliada nos resultados que a gramática tradicional obtém.

Antes de seguir em frente, creio que devo esclarecer o que estou entendendo por *naturalização*.

Naturalização é o processo de tratar entidades teóricas como se fossem os próprios fenômenos. Nesse processo ignora-se que uma teoria constrói um objeto teórico que se sobrepõe ao objeto observacional e considera-se que as entidades teóricas atribuídas ao objeto constituem a própria realidade. É como se o linguista esquecesse que *palavra*, por exemplo, é uma entidade teórica (e que, portanto, resulta de um modo específico de olhar a realidade observável) e passasse a considerar que as palavras são entidades do próprio objeto observacional (entidades da realidade observável). Uma entidade teórica, como *palavra*, em princípio existente para uma teoria específica,

passa a designar uma "coisa" do objeto observacional: uma "coisa" do mundo, existente para qualquer teoria que se debruce sobre o mesmo objeto observacional.

Voltando ao assunto, repito que a distinção flexão/derivação foi naturalizada e que, em consequência, os linguistas passaram a acreditar que a distinção estabelecida na gramática tradicional entre flexão e derivação recobre uma distinção que é do objeto observacional e não de uma teoria particular do objeto.

Carlos Alexandre Gonçalves, seguindo uma prática absolutamente geral nos estudos de morfologia, em seu livro *Iniciação aos Estudos Morfológicos: flexão e derivação em português* [Gonçalves, 2011: 6][1], nos diz:

> Em linhas gerais, a flexão tem sido definida como processo morfológico regular, aplicável em larga escala e sem qualquer possibilidade de mudança na categorização lexical das bases. Radicalmente diferente, a derivação tem sido descrita como processo idiossincrático, caracterizado pelo potencial de mudar classes e por grandes restrições de aplicabilidade. Ao longo do livro, mostramos que essas diferenças são relativas, uma vez que à flexão também podem estar associadas arbitrariedades formais e restrições de aplicabilidade, entre outras características tradicionalmente atribuídas à derivação.

Para Gonçalves (e para a imensa maioria dos linguistas), flexão e derivação são fenômenos das línguas (do objeto observacional) que devem ser descritos e teorizados pelas teorias morfológicas. Aparentemente, não se discute a existência de flexão e derivação nos dados linguísticos. O que se discute (ou o que se pode discutir) é se as descrições existentes são ou não adequadas. Por exemplo, no trecho citado, Gonçalves conclui que o critério da regularidade é inadequado porque "*à flexão também podem estar associadas arbitrariedades formais*", o que nos mostra que se está buscando um critério que chegue aos mesmos resultados a que chega a gramática tradicional. Ou seja, o critério da regularidade deve considerar flexão exatamente

[1] Borges Neto, 2012b é uma resenha desse livro.

o conjunto de casos que a morfologia tradicional considerava. Nada mais e nada menos. Chegar a outro resultado equivale a não obter adequação empírica.

Vejamos o que aconteceria se um critério fosse arbitrariamente privilegiado como **o critério** distinguidor dos dois processos morfológicos distintos. Vamos tomar aqui o critério da *relevância sintática* como exemplo.

A formulação deste critério por Gonçalves é a seguinte [*cf. ibidem*: 12]:

> (i) A flexão é requerida pela sintaxe da sentença, isto é, um contexto sintático apropriado leva à expressão das categorias flexionais, o que não acontece com a derivação, isenta do requisito "obrigatoriedade sintática".

Por este critério, o *número* é uma categoria flexional, já que a informação sobre o número dos nomes deve ser acessível para a sintaxe no processo de concordância (nominal e verbal). Por outro lado, o *grau* não é uma categoria flexional (seria, por exclusão, derivacional), já que não encontramos nenhuma razão sintática para sua manifestação nas expressões.

Devo dizer que este critério me parece bastante simpático e que, a meu ver, poderia ser considerado um sério candidato a estabelecer uma distinção entre flexão e derivação.

Certamente, no entanto, o critério não seria adequado para **restabelecer** a distinção efetuada pela GT. Ou seja, o critério da relevância sintática não é adequado para reproduzir uma distinção estabelecida séculos antes que a sintaxe fosse um assunto da preocupação dos gramáticos.

A questão pode ser posta nos seguintes termos: queremos distinguir dois processos morfológicos que parecem ter fundamentação empírica ou queremos encontrar critérios que substituam, em nossa teoria morfológica, uma distinção feita em outra teoria morfológica? E critérios que cheguem, em nossa teoria morfológica, **aos mesmos resultados classificatórios que a outra teoria obteve.**

A crítica que Gonçalves faz da adequação do critério da relevância sintática é bastante reveladora. Vejamos.

> Apesar de dar conta de muitas categorias tradicionalmente caracterizadas como flexionais, o critério ora em exame não se mostra inteiramente adequado, em virtude de nem todos os aspectos da morfologia flexional serem diretamente relevantes para a sintaxe. Por exemplo, classes de conjugação e de declinação, embora consideradas flexionais pelo próprio Anderson (1985), independem da atuação de fatores sintáticos. De fato, nenhuma regra sintática é acionada para estabelecer que um verbo como "tingir" pertence à terceira conjugação; na verdade não há contexto sintático que determine a conjugação (1ª, 2ª ou 3ª) de um verbo da língua portuguesa. Vogais temáticas, embora relevantes morfologicamente, são invisíveis para a sintaxe e, por isso, não aparecem, de acordo com Anderson (1982: 598), num contexto sintático apropriado. Nenhum morfólogo ousaria afirmar que vogais temáticas – legítimos representantes de uma morfologia mais "pura" (ou *by itself*, nos termos de Aronoff, 1994), sem interação com a sintaxe ou com a fonologia – não constituem unidades da flexão [*ibidem*: 15-16].

A crítica de Gonçalves ao critério da relevância sintática consiste em reconhecer que embora o critério dê conta de muitos fenômenos tratados como flexão (e/ou de sua oposição à derivação) pela GT, não dá conta de todos. Em outras palavras, *o critério estabelece novos conceitos de flexão e de derivação*.

Ao invés de acreditar no critério – supor que a relevância sintática tem consequências teóricas relevantes – Gonçalves (e Anderson, pelo menos) preferem abandonar o *critério porque ele não permite chegar aos mesmos resultados* a que a GT chegava. Ora, se era para chegar aos mesmos resultados, não precisaríamos de novas teorias morfológicas, não é?

As categorias flexionais tradicionais são isso mesmo: categorias tradicionais. Definidas por critérios de base semântico-morfológica num tempo em que a concepção de ciência inexistia e a falta de rigor no estabelecimento de categorias era a regra. Assumi-las como propriedades *da língua* e não como construtos teóricos criados para o tratamento dos fenômenos empíricos é um erro colossal. Em princípio, não há categorias flexionais e derivacionais nas línguas; nós,

estudiosos das línguas, é que podemos ou não propor categorias flexionais e derivacionais nas teorias que criamos para o tratamento das mesmas.

A questão central, então, deixa de ser o estabelecimento de novos critérios que justifiquem a distinção tradicional e passa a ser a necessidade ou não de estabelecermos a distinção. E a pergunta sobre essa necessidade nunca é feita!

Que há uma diferença importante entre o processo morfológico ligado ao número e o processo morfológico ligado à nominalização, por exemplo, é óbvio. Que essa diferença tenha que ser tratada por meio da distinção tradicional entre flexão e derivação, não é óbvio. O modo como identificamos e classificamos os fenômenos linguísticos depende crucialmente do enfoque teórico adotado. Os fatos não dizem como querem ser abordados. As necessidades da teoria é que nos levam a uma ou a outra classificação. Identificarmos ou não processos flexionais e derivacionais é uma questão interna à teoria. Naturalizar uma teoria é abrir mão de possibilidades outras de construir o objeto teórico. É submeter-se a outro olhar.

Às vezes, o processo de naturalização não é tão claro como vemos em Gonçalves e o que temos é uma consequência desse processo: o *uso protocolar*.

A filosofia da ciência "positivista" do início do século XX previa a existência de sentenças protocolares na base da investigação científica. Essas sentenças protocolares deveriam ser descrições objetivas dos fenômenos, neutras e ateóricas, que serviriam de "matéria prima" para as investigações (tanto como "preliminares" para a investigação como para a testagem empírica das hipóteses). Ou seja, a investigação científica, para garantir sua objetividade e sua imunidade a considerações teóricas preexistentes, devia basear suas análises e propostas de teorização na observação "pura" (livre de "preconceitos" teóricos) dos fenômenos. Caberia às sentenças protocolares o registro dessas observações "puras".

Acredito que a atribuição de um papel protocolar à GT é um comportamento disseminado entre os linguistas contemporâneos.

Por exemplo.

No volume II da *Gramática do Português Culto Falado no Brasil*, obra gigantesca, coordenada por Ataliba Teixeira de Castilho e produzida por uma grande equipe, constituída por alguns dos melhores linguistas em atividade no Brasil (Castilho 2008), Esmeralda Negrão, Ana Müller, Gelsa Nunes-Pemberton e Maria José Foltran iniciam o capítulo sobre os adjetivos dizendo[2]:

> Para estabelecer que um item lexical pertence a uma determinada classe gramatical, é necessário reconhecer que tal item possua as propriedades que caracterizam essa classe. Nesse sentido, caracterizar um conjunto de propriedades é condição prévia para definir e delimitar uma determinada classe gramatical. Quais são as propriedades que caracterizam os adjetivos? [*ibidem*: 371]

É notável que a pergunta que encerra o trecho citado contradiga absolutamente o que foi dito no parágrafo anterior. As autoras revelam saber que há uma classe de palavras – os adjetivos – e, portanto, que já têm determinadas as propriedades da classe. Seu trabalho, então, seria o de estabelecer critérios alternativos que nos permitam recuperar (de forma mais precisa, talvez) exatamente a classe de partida. Ao invés de procurar propriedades nas palavras – nas palavras, individualmente, e não nas classes já estabelecidas (certamente a partir de um conjunto de propriedades) – o que de fato se busca é a recuperação (e a revisão, na melhor das hipóteses) dos critérios que alguém, no passado, já usou para definir a classe que é tomada como ponto de partida.

Isso fica ainda mais claro quando olhamos para o que as autoras dizem em seguida, na mesma página:

> Neste capítulo, partiremos da análise do comportamento gramatical de itens lexicais intuitivamente classificados como adjetivos, enumerando as propriedades que exibem e que determinam a classificação proposta [*ibidem*: 371].

Além de explicitarem que a busca é dos critérios que levaram outros a proporem os limites da classe, as autoras escondem isso atrás

[2] Esta análise reproduz parcialmente a análise feita em Borges Neto, 2012a.

do apelo a uma intuição (o que quer que isso possa ser) de classe. Talvez analfabetos possam ter "intuições" sobre a língua, linguistas relembram análises com que tiveram contato. A classe dos adjetivos analisada, em busca de propriedades comuns (necessárias e suficientes, imagino), é a velha classe dos nomes adjetivos presente nas gramáticas medievais e já discutida longamente por Santo Anselmo de Canterbury no século XI.

Parece claro que as autoras estão, na verdade, usando a noção tradicional de adjetivo como um meio prático e operacional de isolar um conjunto de fenômenos linguísticos, sobre o qual recairá sua proposta de teorização. A classe tradicional é apenas protocolar: é um meio de circunscrever, de forma neutra, um conjunto de fenômenos.

Parece claro também que a teoria da gramática tradicional está sendo usada como uma espécie de "descrição ateórica", suposta por todos e, simultaneamente, ignorada por todos enquanto teoria. É como se o termo *adjetivo* fosse apenas um rótulo que se usa para referir determinada porção de realidade, teoricamente neutro, observacionalmente objetivo, livre de quaisquer injunções teóricas ou ideológicas. O que é, obviamente, falso.

Antes que se possa pensar que eu estou criticando o trabalho sobre os adjetivos realizado por Negrão, Müller, Nunes-Pemberton e Foltran – linguistas de competência acima de qualquer suspeita – que fique registrado que o problema que estou apontando é mais frequente do que podemos (ou queremos) imaginar. Atire a primeira pedra etc. e tal.

O uso protocolar das noções e descrições da gramática tradicional está intimamente relacionado com sua naturalização: em ambos os casos existe a suposição de que as noções tradicionais ligam-se diretamente aos fenômenos e não são resultado de trabalho teórico.

De algum modo, a linguística contemporânea deve se libertar da teoria tradicional, sob pena de ficar reproduzindo – inconsciente e acriticamente – o olhar teórico da antiguidade clássica.

Referências bibliográficas

BORGES NETO, J. (2004), *Ensaios de Filosofia da Linguística*, Parábola, São Paulo.

BORGES NETO, J. (2011), "Morfologia: conceitos e métodos", em: Lima, M. A. F., Alves Filho, F., Costa, C. S. C. (org.), *Colóquios linguísticos e literários*: *enfoques epistemológicos, metodológicos e descritivos*, EDUFPI, Teresina, pp. 53-72.

BORGES NETO, J. (2012a), "Gramática tradicional e linguística contemporânea: continuidade ou ruptura?", *Todas as Letras*, 14, 1, São Paulo, pp. 87-98.

BORGES NETO, J. (2012b), "Flexão e derivação: será que os tratamentos dados a esta distinção não adotam uma perspectiva «enviesada»?", *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, p. 307-317.

BORGES NETO, J. (2013), *A naturalização da gramática tradicional e seu uso protocolar*, Conferência proferida no VIII Congresso Internacional da ABRALIN, Natal/RN.

CASTILHO, A. (2008), *Gramática do Português Culto Falado no Brasil*, vol. II, Editora da Unicamp, Campinas.

CHAPANSKI, G. (2003), *Uma tradução da tékhne grammatiké, de Dionísio Trácio, para o português*, Dissertação (mestrado em letras), UFPR, Curitiba.

GONÇALVES, C. A. (2011), *Iniciação aos Estudos Morfológicos: flexão e derivação em português*, Contexto, São Paulo.

HOCKETT, C. F. (1954), "Two models of grammatical description", *Word*, 10 [s. l.], pp. 210-234.

ROBINS, R. H. (1979), *Pequena História da Linguística*, Livro Técnico, São Paulo.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.23

Alexandre Marcelo Bueno
Pontifícia Universidade Católica
alexandrembueno@gmail.com

Regina Pires de Brito
Universidade Presbiteriana Mackenzie
reginahelena.brito@mackenzie.br

Português como língua estrangeira: difusão do português em contexto timorense

Resumo: Este trabalho apresenta duas experiências de ensino da língua portuguesa em Timor-Leste. Separadas pelo tempo, cada relato mostra diferentes problemas e distintas situações a partir das necessidades sociais, culturais e históricas da língua portuguesa em Timor-Leste.
Palavras-chave: Língua portuguesa, ensino, Timor-Leste, lusofonia, língua estrangeira.

Abstract:
Diffusion and teaching of Portuguese in Timor-Leste: two reports
This paper presents two experiences of Portuguese teaching in East Timor. Separated by time, each report shows different problems and distinct situations from the social, cultural and historical needs of the Portuguese in East Timor.
Keywords: Portuguese, teaching, East Timor, lusophony, foreign language.

A língua portuguesa em Timor-Leste: um breve histórico

A história da presença portuguesa em Timor-Leste é bastante longa[1]. Seu início pode ser fixado no ano de 1512, quando os primeiros portugueses desembarcaram na ilha. Desde então, Timor-Leste passou a fazer parte do império lusitano durante o período colonial, fornecendo sândalo (madeira aromática típica do sudeste asiático) entre outros produtos primários[2].

O processo de independência timorense ocorreu no mesmo período das ex-colônias portuguesas na África. Em Timor-Leste, a manutenção da língua portuguesa já era considerada um consenso entre os diversos partidos políticos, como a UDT e a Fretilin, dois dos principais partidos timorenses [Forganes, 2002: 210]. No entanto, a continuidade da língua portuguesa foi praticamente interrompida após a invasão indonésia (1975-1999), responsável não apenas pela proibição do uso da língua portuguesa e pela imposição de uma nova língua (a bahasa indonésia), mas também pelo extermínio de parte considerável da população timorense.

Um dos fatores recorrentemente lembrados para a persistência do português no país foi o fato de a língua portuguesa ter sido adotada pela Resistência timorense, cravada tanto nas montanhas do país, na comunicação entre os pares, quanto às denúncias e apelos à comunidade internacional. A língua portuguesa é, portanto, tratada como um dos símbolos da resistência ao domínio indonésio, uma das marcas identitárias do timorense (ao lado da fé cristã) – fundamentais para assinalar a sua singularidade no contexto geopolítico em que se encontra.

Mesmo com essa função renovada da língua portuguesa, os prejuízos causados durante o período indonésio foram bastante significativos. Entre os absurdos provocados pelo regime militar indonésio

[1] Um dos textos mais completos e elegantes sobre a presença histórica da língua portuguesa em Timor-Leste até à ocupação indonésia está em Thomaz [2002].

[2] Para um aprofundamento na história de Timor-Leste, recomenda-se a leitura de Durand [2010].

durante a ocupação, podemos observar os riscos vividos constantemente pelos timorenses por meio do depoimento de D. Ana, professora timorense de língua portuguesa em 1975 (ano da invasão indonésia):

> Muitos morreram porque eram professores de português, ou desapareceram depois da invasão indonésia. Eu mesma fiquei 24 anos sem lecionar. Tenho vergonha de falar um mau português, mas durante todos esses anos nós não tínhamos livros, revistas, radio, televisão, nada para praticar a língua. Eu esqueci muita coisa, é uma pena... [D. Ana *apud* Forganes, 2002: 432].

Depois de retomar sua independência em 2002, as autoridades timorenses decidiram estabelecer a língua portuguesa como língua oficial, ao lado do tétum[3]. Desde aquele momento, governo e sociedade timorenses têm buscado maneiras de difundir o uso da língua portuguesa em todas as esferas.

Como afirma Brito [2013], Timor-Leste permanece com um mosaico linguístico composto, por um lado, pelas línguas locais (de dois ramos linguísticos distintos – austronésio e papua) e pelo tétum (língua franca, nacional e oficial) e, por outro, pelo português (enquanto língua oficial sendo reintroduzida), pelo inglês (língua global e também do vizinho Austrália) e pelo indonésio (língua de toda uma geração de timorenses – a chamada geração Timtim). Com isso, é quase inevitável não haver uma tensão linguística que opõe diferentes gerações: as mais novas hoje falam tétum e aprendem o português nas escolas, enquanto outra geração fala tétum e indonésio e a geração da resistência timorense, com mais de 40 anos, fala (ou compreende) português ou pelo menos já passou pela experiência do contato com essa língua [Brito, 2013: 83-84].

É nesse contexto plurilinguístico que o ensino de língua portuguesa tornou-se obrigatório nas escolas timorenses e, nos últimos anos,

[3] É preciso, ainda, lembrar do importante papel exercido pelo linguista australiano Geoffrey Hull, cujo discurso proferido às lideranças timorenses foi fundamental para a escolha da língua portuguesa e do tétum como línguas oficiais do país naquele momento [Forganes, 2002].

na única universidade pública do país: a Universidade Nacional de Timor-Leste (UNTL). Contudo, os esforços do Estado timorense não são suficientes, por si só, para fazer a língua portuguesa ser uma língua usada por todos os cidadãos em situações variadas. Os auxílios de Portugal e do Brasil foram, e continuam a ser, imprescindíveis para auxiliar no processo de ensino da língua portuguesa aos jovens timorenses, em todos os segmentos escolares do país.

O presente texto tem por objetivo mostrar sua inserção no universo do ensino da língua portuguesa no país asiático. Assim, apresentar-se-ão duas experiências sobre o ensino da língua portuguesa em Timor-Leste: a primeira ação ocorreu no ano de 2001 (pouco depois da saída dos invasores e no período de Administração Transitória das Nações Unidas) com um processo de seleção, capacitação e acompanhamento de 170 timorenses para atuarem como alfabetizadores da língua portuguesa; a segunda atividade foi desenvolvida ao longo de 2012, na UNTL, com jovens recém ingressados na vida universitária.

Apesar do caráter "profissional" de todo texto que se insere na pesquisa acadêmica, é inevitável não transparecer igualmente traços da vivência pessoal de cada um dos participantes dessas experiências. Em outras palavras, a apresentação dos métodos e dos recursos utilizados para o ensino da língua portuguesa em território timorense se mesclará com impressões mais pessoais sobre as relações sociais em Timor-Leste.

O resgate da língua portuguesa após a independência timorense (2001)

A difusão da língua portuguesa em Timor-Leste revela-se tarefa hercúlea por causa da precariedade de infraestrutura do país e da responsabilidade em relação à expectativa gerada. A experiência relatada nesta seção ocorreu em 2001, quando da seleção e preparação de timorenses para, naquele momento crítico da reconstrução histórica,

atuarem como alfabetizadores de jovens e adultos em língua portuguesa. Poucos dos participantes tinham exercido funções ligadas ao ensino; muitos deles tinham pouco mais de quatro anos de escolaridade – naquele momento pós-independência, a vida do timorense era plena de desafios: desemprego, péssimas condições habitacionais, pouca formação profissional. Traziam, contudo, o português na memória e o desejo de participar, ativamente, das transformações da vida timorense que recomeçava.

Antes mesmo de se trabalhar com a língua portuguesa em sala de aula, foi preciso clarear o espaço em que se estava adentrando. Assim, a primeira etapa (concomitante à necessária imersão na conjuntura sócio-histórico-cultural) consistiu no levantamento de dados relativos à fala e à escrita dos timorenses no contexto de uso do português. No momento de analisar as informações obtidas, procurou-se também utilizar o distrito de origem e a língua materna como variantes de influência para a produção linguística em português.

A partir dos dados, foi possível, então, observar quais elementos mereceriam maior atenção para tentar minimizar dificuldades dos timorenses no uso da língua portuguesa, tanto em sua modalidade oral como escrita.

As análises realizadas revelaram, na produção oral, dificuldades de articulação de alguns fonemas. Por exemplo, é comum encontrar a realização de consoantes sonoras no lugar de surdas (‘zanela’, ‘zesto’, ‘fuziu’ *versus* janela, gesto, fugiu) e vice-versa (‘faser’, ‘diser’ *versus* fazer, dizer), além da desnasalização (como em ‘dasar’, ‘laraza’, ‘apredemos’ *versus* dançar, laranja, aprendemos).

Viu-se também como a língua materna pode interferir no uso de uma língua estrangeira. Assim, foi possível observar que fenômenos díspares como processos de monotongação (‘maoria’, ‘desado’ *versus* maioria, deixado), metafonia (‘futuru’, ‘pricisa’, ‘veiu’ *versus* futuro, precisa, veio), supressão de fonemas no interior das palavras (‘clonisar’, ‘supriores’, ‘plavras’ *versus* colonizar, superiores, palavras) e troca de letras (‘debois’, ‘comvernar’, ‘visavó’ *versus* depois, governar, bisavó) podem configurar presença do tétum e de outras línguas locais no momento do uso da língua portuguesa.

Percebeu-se, também, alta frequência na troca de letras que podem representar o mesmo fonema (‘brazileiros’, ‘corajem’, ‘eleisão’ *versus* brasileiros, coragem, eleição), supressão de letras e sílabas (‘aprentar’, ‘respeto’, ‘granto’ *versus* apresentar, respeito, garanto) e processos de juntura (‘aseguir’, ‘outravez’ – por a seguir, outra vez) ou de segmentação (‘a cima’, ‘em frentar’, ‘a onde’ – *versus* aonde, enfrentar, aonde) que fogem ao português padrão. Além disso, foram registros frequentes (tendo, sempre, em conta como parâmetro a norma padrão do português): ausência de flexão verbal, de concordância (verbal, nominal e verbo-nominal); regência inexistente ou inadequada; dificuldades na compreensão devido à colocação dos termos na frase e ao emprego de palavras cujo significado não é apropriado ao contexto, como exemplificamos a seguir:

- Concordância: “O povo Timor Leste fizeram uma eleição para ser independe (…)”; “A língua portuguesa equecime alguns partes uma parte ainda lembro uma parte não me lembra”.
- Regência: “Eu gosto muito aprender a ler a falar escrever a contar língua portuguesa”; “(…) por isso peço ao senhora de corrigir os erros (…)”.
- Ordem dos termos: “A língua portuguesa quando Portugal governar Timor os rapazes e os povos maior usaram”.
- Desconhecimento de significado, produzindo sequências incoerentes: “Aqui em Timor ainda tem muito alfabetização, portanto, ainda presisa muitos elementos de professores”.

Feita a análise dos dados e a seleção dos futuros alfabetizadores, a etapa seguinte foi a de preparação dos encontros de capacitação dos selecionados[4], focalizando, essencialmente, o desenvolvimento das habilidades orais e escritas do uso da língua portuguesa pelos timorenses. Além das conversas informais realizadas dentro e fora do horário dedicado à capacitação, foram realizadas também atividades dirigidas para a expressão oral (como leituras, trava-línguas, canções, fala espontânea, entrevistas etc.) como forma de comprovar

[4] Os dados linguísticos foram apresentados de forma sucinta nesta seção. Para uma análise mais completa, remetemos a leitura de Brito [2013].

as dificuldades apontadas anteriormente, e principalmente como forma de conscientização das particularidades da fala produzida pelos professores timorenses (sempre tendo em vista que a norma do português utilizada é a europeia) e modos de adequação da pronúncia e da organização da fala.

Em relação à produção escrita, foram separados seis diferentes tipos textuais (dos mais cotidianos, como um relato do primeiro dia de aula e a tradução de um aviso em tétum, aos gêneros canônicos, como a narração, a descrição e a dissertação, passando também pelo poema) para mostrar as diferentes possibilidades de expressão escrita para os professores timorenses.

Com o pouco tempo para desenvolver essas atividades (cerca de um mês e meio), seria impossível solucionar muitos aspectos levantados no contato com os timorenses. De qualquer forma, foi possível mostrar-lhes particularidades da língua portuguesa, a existência de diversos usos e variedades dessa mesma língua e as diferenças (e relações) com as línguas de Timor-Leste. A experiência revelou que é imprescindível a preocupação com a expressão linguística; é preciso conscientizar os usuários de que cada sistema linguístico se estrutura diferentemente e, deste modo, a estrutura da língua portuguesa é diferente do tétum ou da bahasa indonésia e que as interferências são naturais e enriquecedoras. Mais: não há como ter um ensino de língua eficaz sem estabelecer uma relação com a realidade cultural que a utiliza e desconsiderando a visão de mundo que a língua revela. Vimos essa questão como crucial no contexto timorense, dado que o processo de ensino de língua portuguesa será bilíngue (melhor seria dizer multilíngue): muitas vezes, as explicações dadas pelo alfabetizador terão de ser em tétum, em língua indonésia ou em uma das línguas locais.

Cabe, por fim, destacar a vontade de aprender dos timorenses e também a consciência de seu papel na reconstrução do país. Com esses elementos, o trabalho foi desenvolvido com mais facilidade do que em outras situações, já que sem a predisposição para aprender, ouvir e ser ouvido, não há o que fazer em sala de aula.

O ensino da língua portuguesa no contexto universitário timorense (2012)

Pouco mais de dez anos separam uma experiência de ensino da outra. No decurso do tempo, é preciso examinar quais as particularidades linguísticas que permaneceram na língua portuguesa utilizada por timorenses, que novos fatos linguísticos surgiram e quais se perderam no fio da história.

Uma diferença fundamental entre as duas experiências deve ser, inicialmente, anotada. Na universidade, foram dez meses de trabalho em solo timorense, mas em condições pouco propícias para o ensino, na medida em que os alunos tinham apenas uma aula de língua portuguesa por semana em turmas que ultrapassavam facilmente os sessenta alunos em sala de aula.

Algumas dificuldades específicas parecem ter permanecido na língua portuguesa utilizada pelos timorenses. Por exemplo, a ausência ou o uso inapropriado de preposições, concordância nominal, troca de letras, ausência de elementos coesivos, entre outros, foram alguns dos problemas encontrados na escrita dos estudantes universitários timorenses. A título de exemplo, são mostrados abaixo trechos selecionados de redações produzidas a partir do tema "Meu distrito"[5]:

> "A minha Distrito tão pequena e mais linda tem montanha de Paicau, e tem ilha do Jaco o turista vai para visitar na minha Distrito".

> "Timor-Leste têm muitas lugares na area turismo como; area branca, estatua de Cristo-Rei, Monomento de João Paulo II na Tasi-tolu e também outros lugares que antigamente os portuguêses fazerem no Timor-Leste como; Monomento de Lifau, Castilo de Maubara, eis prissão Antiga Balide e etc.".

[5] Distrito é a organização administrativa logo abaixo do Estado nacional. Além do distrito, Timor-Leste possui também subdistritos e sukos (menor unidade burocrática do país, consistindo na reunião de aldeias em torno de um chefe eleito pelos moradores locais).

> "O Distrito de Baucau cheiar também pisinha, pouzada, aeroporto de Baucau".

> "Aminha distrito Ermera que mencionado cada vez o distrito Ermera sempre alcanca objectivo o sistema politica para distribuição de proseso o produto de café na exportação de estrangeiro".

Diante desse cenário, foi preciso também rever as expectativas em relação à aquisição da língua portuguesa pelos estudantes timorenses. Assim, foi necessário pensar que, a partir daquele momento, o objetivo deveria ser, antes de tudo, fazer o aluno gostar de expressar-se em português, procurando minimizar o receio, a vergonha e o medo de se comunicar em língua portuguesa.

O foco das aulas foi, desde o início, a *língua em uso*. Apesar das dificuldades de compreensão e da timidez que prejudicavam a exposição dos alunos, aos poucos, foram dominando a dinâmica dialogada das aulas, com perguntas e respostas, e perceberam que essa foi uma oportunidade de eles a utilizarem em sala de aula.

Desde o começo, tentou-se deixar o ambiente o mais confortável possível para o estudante timorense. Por isso, foi a partir das conversas que se tornou possível saber qual era a grande dificuldade no uso da língua portuguesa: o uso do verbo. Munido dessa informação, o primeiro gesto foi discutir e desenvolver a noção linguística de tempo (passado, presente e futuro) com os estudantes timorenses para, em seguida, mostrar como são utilizados os tempos verbais em língua portuguesa (focando, sobretudo, nos tempos mais utilizados). No final do primeiro semestre, foi elaborado um material específico sobre conjugação verbal, destacando a morfologia dos verbos regulares em suas três bases (-ar, -er, -ir) e também uma tabela com os principais verbos irregulares da língua portuguesa.

Mas as aulas não foram centradas somente na conjugação verbal do português. Partiu-se de elementos básicos, tal como são ensinados nas aulas de língua estrangeira. Foram feitos exercícios que simulavam formas de se apresentar e de como conhecer alguém em língua portuguesa. Esses exercícios foram feitos em dupla ou em trio e, pelo menos, os alunos pareciam se divertir bastante. Além disso, foram

feitas apresentações em grupo, a partir de propostas como "contar uma história de meu distrito", "o que gosto de fazer no final de semana", "a história de minha família", "meu melhor amigo" etc. Esses temas também foram usados para exercitar a escrita em língua portuguesa com a realização de redações como atividade extra-classe (com as devidas orientações de organização textual).

Os exercícios de diálogo simulado e as aulas de uso do verbo foram usados também para se tentar criar uma individualidade entre os estudantes. Por exemplo, o ensino e o uso de verbos como "querer", "gostar", "pensar", "crer" serviram para iniciar um processo de individuação entre os estudantes, que vieram de um contexto escolar no qual a liberdade individual de pensamento parece tolhida em favor da ideia de coletividade voltada para o desenvolvimento da nação timorense.

Foram ainda utilizadas lendas timorenses (encontradas na internet) para exercitar a leitura e a compreensão dos textos. Esse ponto foi importante para conhecer um pouco mais a cultura timorense e tentar valorizá-la junto aos estudantes. Outro material de apoio utilizado nas aulas foi a música brasileira, preferencialmente a música sertaneja. O sucesso desse estilo musical em Timor-Leste parece estar atrelado, por um lado, à história narrada pelas músicas que geralmente falam de amor, de família ou ainda da relação campo-cidade e, por outro, pelo fato de elas serem cantadas em um ritmo mais lento, com vogais mais alongadas, o que parece facilitar a compreensão para o aluno timorense.

Dessa experiência com estudantes da UNTL, foi possível perceber que houve uma pequena evolução no conhecimento e no uso da língua portuguesa por parte dos alunos. Evidentemente, essa evolução é ainda pequena diante do que é desejável para um falante autônomo e competente em língua portuguesa como língua estrangeira. De qualquer forma, tem-se a expectativa de que, com o ensino contínuo da língua portuguesa aliado à dedicação que os alunos mostraram ter, é possível prever que eles possam atingir um patamar muito bom de competência e de desempenho linguísticos até o final de sua graduação.

Conclusão

Mesmo com todas as dificuldades de implementação e de condições de ensino e de uso, a língua portuguesa permanece entre as línguas utilizadas em Timor-Leste.

Apesar de todas as tensões presentes nas discussões sobre qual a língua que deve predominar em Timor-Leste no futuro, vale a pena ressaltar que, mesmo depois de grandes experiências violentas, o povo timorense dá mais uma vez provas de que a tolerância parece ser um dos traços que o caracteriza. Afinal, o português, o inglês, o tétum, a língua indonésia e as línguas locais coexistem no mesmo espaço geográfico e social em Timor-Leste. Sem dúvida, um dos fatores de unidade do país é a difusão de uma cultura luso-timorense – o que possibilita, como exposto aqui, a presença de docentes brasileiros auxiliando na alfabetização e na formação de jovens e adultos; de professores portugueses trabalhando com o ensino de língua portuguesa para a educação básica; de profissionais ligados às áreas social, técnica e educacional proveniente dos diferentes países lusófonos. Todos falantes do português, mas carregando consigo a diversidade dos usos que o sistema propicia, concretizando na vivência cotidiana a mistura de sotaques, vocábulos, construções do muito que nossa língua comum abarca.

Se a ideia de uma língua única não passa de uma utopia, o que se deve celebrar em Timor-Leste é a manutenção de um espaço de encontro com o diferente e com o estranho, com o mesmo e com o (re) conhecido. Essa característica mostra, assim, que é possível viver sem eliminar o outro, ideia que está na base do discurso de Geoffrey Hull, linguista australiano, defensor da oficialização da língua portuguesa no momento em que o seu país de origem realizava uma grande pressão para a adoção do inglês pelos timorenses:

> Um programa linguístico inclusivo é o único remédio contra tendências políticas culturalmente contraproducentes que pretendem excluir uma ou outra língua. O que de verdade me parece importante é estabelecer as

prioridades justas, baseadas em factos culturais, prioridades estas que estão voltadas para o futuro mas que também não se esquecem do passado [Hull, 2001: 53].

Referências bibliográficas

BRITO, R. P. de (2013), *Língua e identidade no universo da Lusofonia – aspectos de Timor-Leste e Moçambique*, Terracota, São Paulo.

DURAND, F. (2010), *História de Timor-Leste – da pré-história à actualidade*, Lidel, Lisboa.

FORGANES, R. (2002), *Queimado queimado, mas agora nosso!: Timor: das cinzas à liberdade*, Labortexto Editorial, São Paulo.

HULL, G. (2001), *Identidade, língua e política educacional*, Instituto Camões, Lisboa.

THOMAZ, L. F. F. R. (2002), *Babel Loro Sa'e – O problema linguístico de Timor-Leste*, Instituto Camões, Lisboa.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.24

Vesela Chergova
Sofijski Universitet "Sv. Kliment Ohridski"
v.chergova@abv.bg

Estudo contrastivo da configuração das categorias verbais em português e em búlgaro

Resumo:
O estudo tipológico contrastivo dos sistemas verbais do português e do búlgaro parte da premissa metodológica que o conteúdo semântico de cada categoria verbal representa um tipo de relação definido a nível universal da linguagem que encontra realização formal específica nas línguas concretas. Interpretamos a hierarquia na organização interna das categorias dentro de cada sistema nos termos de Greenberg [1971: 295-313] e Gerdžikov [2003]. Assim, a distribuição da carga semântica categorial reflete a "imagem do mundo" da comunidade linguística historicamente formada.
Palavras-chave: semântica verbal, categorias verbais, linguística portuguesa e búlgara.

Abstract:
Contrastive study of the configuration of the verbal cathegories in Portuguese and Bulgarian
The contrastive typological study of the Portuguese and the Bulgarian verbal systems is based on a methodological premise considering the semantic content

of each verbal category as a functional relation defined on the universal level of language activity and bound to a specific formal realization in any language on the historical level of the same activity. We assume that the internal category's organisation within the language system is a hierarchical one in the terms of Greenberg [1971: 295-313] and Gerdžikov [2003]. Therefore, the distribution of the categorial semantic load represents the "worldview" of the historically constituted linguistic community.

Keywords: verbal semantics, verbal categories, Portuguese and Bulgarian linguistics.

1. Abordagem metodológica

O presente estudo pretende contrastar os sistemas verbais de duas línguas que formam parte de diferentes tipos linguísticos, isto é, o português, que pertence ao tipo linguístico românico, e o búlgaro, que apresenta o tipo linguístico eslavo. Contudo, o método contrastivo exige que a análise seja feita a partir de uma abordagem teórica unívoca e coerente. Tanto na linguística portuguesa, como na linguística búlgara são aplicadas as metodologias da gramática descritivo-normativa, estrutural, gerativo-transformacional, cognitiva e da análise pragmática. No entanto, a nossa pesquisa será orientada basicamente pela metodologia do estruturalismo dinâmico e funcional, designado por Coseriu [1980: 60] como estruturalismo analítico, incluindo elementos da semântica estrutural. Por um lado, porque a abordagem comparativa visa sobretudo as relações entre ambos os sistemas verbais, e por outro, porque o método teórico escolhido realça, no nosso parecer, de forma nítida a estratificação dos conteúdos categoriais e da sua realização semântica, formal e funcional nas línguas concretas. A interpretação do objeto de estudo, portanto, passa pelo esclarecimento de vários conteúdos teóricos.

Na perspetiva de Coseriu [*ibidem*: 93], a linguagem representa um conjunto quase indivisível de saber interiorizado, atividade e produto linguístico que se desenvolvem a nível universal, histórico

e individual. O nível universal é o nível dos conceitos de lógica mental relacionados com a capacidade humana de raciocínio simbólico [Casirer, 1996: 44-48], ou seja, com a capacidade de designar[1]. O nível histórico corresponde às configurações linguísticas em categorias e classes de palavras no sistema e na norma, no léxico e na gramática da língua concreta como criação civilizacional. O nível individual é o nível da atitude discursiva dos indivíduos de uma comunidade linguística, da capacidade expressiva e criativa do indivíduo falante. Portanto, a definição das categorias verbais será objeto do nível universal, mas a sua descrição, enquanto configuração e funcionamento, será objeto do nível histórico.

A língua como saber idiomático, atividade e produto a nível histórico da linguagem, representa um conjunto de fenómenos diacrónicos, diatópicos, diafásicos, diastráticos e metalinguísticos [Coseriu, 1980: 102-112] que, no entanto, não formam parte, na sua integridade, do saber de cada indivíduo falante e são analisados a partir de diferentes áreas linguísticas[2]. Para os propósitos do objeto de estudo concreto, a língua deveria ser suscetível a uma abordagem analítica e por isso focada como "uma técnica linguística determinada (isto é: unitária e homogênea) (…) – quer dizer, um só dialeto em um só nível e num só estilo de língua – ou, em outros termos, uma língua *sintópica*, *sinstrática* e *sinfásica*, pode ser chamada *língua funcional*" [*ibidem*: 113]. Precisamente a língua funcional poderá ser analisada a partir da fala que é a única técnica realizada realmente existente,

[1] Trata-se da distinção dos três planos semânticos introduzidos por Coseriu [1978: 134-135, 1981: 185-209, 1987: 177-178], aplicados e desenvolvidos por Vucheva [2006: 23-32]: designação, significação e sentido. A designação, nomeadamente, é o processo de relacionamento do signo linguístico com o conceito de realidade extralinguística, ou seja, com o referente.

[2] "Por isso uma língua histórica não pode ser descrita estrutural e funcionalmente como um sistema lingüístico, como uma estrutura unitária e homogênea, simplesmente porque não o é; ao contrário, contém, em geral, sistemas linguísticos bem diferenciados" e, no entanto, "uma descrição estrutural única de toda uma língua histórica, sobre ser racional e empiricamente impossível, não teria nenhum interesse prático" [Coseriu, 1980: 113].

que contém em si as técnicas virtuais com diferentes níveis de abstração: norma, sistema e tipo linguístico [*ibidem*: 119-120]. Se a norma contém as relações redundantes e afuncionais, mas de caráter constante e habitual para a comunidade falante, o sistema contém apenas as relações opositivas. O tipo linguístico representa a sucessividade interna e a união funcional dos diferentes subsistemas que integram o sistema da língua concreta e que podem revelar os traços comuns entre os sistemas de diferentes línguas.

A análise das técnicas virtuais da língua será realizada de acordo com os princípios fundamentais do método escolhido, avaliando a funcionalidade, a oposição, a sistematicidade e a neutralização [*ibidem*: 59-80] nas relações categoriais do verbo português e do verbo búlgaro. Nessa perspetiva, em sincronia e a nível do sistema, as categorias gramaticais apresentam-se como relações opositivas imediatas, vinculadas a um contínuo de conteúdo comum, dentro do qual diferem com base num traço distintivo. A sistematicidade e a funcionalidade dos conteúdos categoriais mantêm laços de correspondência com os tipos da sua realização formal. Aqui serão consideradas as seguintes opções de realização formal dos conteúdos categoriais: sintética, analítica, sintática e discursiva. A realização sintética compreende o uso de morfemas categoriais (gramemas) como instrumentos dos valores categoriais. Cada morfema categorial representa um conjunto de semas que a nível do sistema existe como um significado invariante (ou unitário), mas a nível da norma e da fala existe como significados distributivos ou contextuais[3]. Os significados distributivos variam dentro do campo semântico-funcional do seu significado invariante, por exemplo, o Presente do Indicativo (doravante PI) funciona no campo da simultaneidade não inatual com valores distributivos de semelfatividade, iteratividade, duratividade, etc. Porém, os significados contextuais surgem em resultado de neutralização ou transposição, e, neste caso, podem ativar novos conteúdos

[3] Essa distinção entre significado invariante, distributivo e contextual está inspirada nas obras de Coseriu [1980] e Vucheva [1995, 2006], aplicado para o português em Chergova [2012a].

estilísticos ou categoriais. O PI pode funcionar em neutralização do Futuro Simples (doravante FS) com valor de posterioridade não inatual, mas o FS também pode penetrar no campo semântico-funcional do presente, marcando uma transposição dos valores categoriais e introduzindo novos valores de modalidade epistémica no discurso [Chergova, 2012b]. O processo da codificação morfológica sintética é menos transparente, ou seja, mais desmotivado do que o analítico, e, se calhar por isso mesmo, primário. A realização analítica consiste na configuração de estruturas sintagmáticas complexas, estavelmente relacionadas com determinados conteúdos categoriais, reconhecíveis pelos falantes da língua na sua integridade formal, semântica e funcional. As perífrases verbais de valor aspetual têm um paradigma muito desenvolvido em que o verbo auxiliar das perífrases pode exprimir também valores temporais e modais [Barroso, 1994: 71-75]. A realização sintática visa conteúdos categoriais que se manifestam exclusivamente em estruturas oracionais como, por exemplo, a categoria Voz do verbo português. Por sua vez, a realização discursiva apresenta conteúdos categoriais que, quer disponham, quer não de instrumento morfológico, apenas encontram realização na interação comunicativa [Chergova, 2012a: 173-192]. Categorias deste tipo são as da Apelação, Evidencialidade e Admiração. Assim sendo, deveríamos salientar que as categorias gramaticais de realização morfológica não restringem o seu conteúdo categorial exclusivamente ao valor básico dos seus gramemas [Gerdžikov, 2003: 70-87].

A estruturação espácio-temporal da mundividência humana [Casirer, 1996: 69-87] coloca os alicerces lógico-mentais das categorias nominais e verbais. Dentro do imaginário de cada comunidade linguística – que é sobretudo comunidade civilizacional – os valores verbais, ou seja, os relacionados com a configuração linguística da existência dinâmica do mundo no tempo e no espaço, podem distribuir a sua carga semântica em diferentes conteúdos e formas de valorização desta mesma perspetiva dinâmica. As relações categoriais construídas à volta de um contínuo de conteúdo têm, ou podem ter, uma organização interna hierárquica. Isso evidencia-se nas teorias das hipercategorias [Gerdžikov, 2003: 83], ou campos semântico-funcionais

[Bondarko et al., 1987; Veiga, 1991; Kitova, 2000; Vucheva, 2006]. Assim, apenas parte do conteúdo categorial será sistematizado por meio de gramemas específicos, sendo possível a expressão de valores adicionais dentro do mesmo contínuo de conteúdo por recursos variados de estruturas lexicais, oracionais ou discursivas.

Os maiores problemas que a análise linguística enfrenta, além da variedade de recursos e conteúdos dentro da mesma categoria verbal, é a interferência entre formas e funções categoriais, quer dizer, uma forma temporal tem ao mesmo tempo valores modais e aspetuais, uma forma modal tem valores temporais e aspetuais [Vilela, Koch, 2001: 165]. Então, como descrever qualquer conteúdo ou forma verbal no meio dessa polivalência?

A polivalência reconhece-se no contexto e no discurso, mas vem motivada pelas relações e conteúdos categoriais das formas que integram o sistema da língua. Uma abordagem possível seria a de considerar a categoria gramatical como um campo semântico – funcional unificado na sua variedade por um contínuo de conteúdo que a sustenta no sistema, mas também dar conta da organização hierárquica [Greenberg, 1971] das formas e valores categoriais e o seu grau de sistematicidade em ambas as línguas objeto desta comunicação.

2. Definição das categorias verbais a nível universal da linguagem

2.1. A noção de *tempo* e *temporalidade* é a mais imediata para o imaginário humano [Casirer, 1996: 44-48]. Nas línguas concretas pode ser realizada por diferentes recursos: advérbios, lexemas verbais, substantivos e adjetivos, estruturas sintáticas, costumando ter também um instrumento morfológico específico: os tempos verbais. Toda essa vasta área de recursos e conteúdos pode constituir uma hipercategoria de valor semântico temporal que se associe com

o termo *temporalidade*[4]. Numa primeira leitura, o parâmetro básico que orienta a relação temporal na língua é o momento da enunciação. Portanto, a definição do contínuo de conteúdo que identifica por excelência o tempo gramatical será *a relação entre a ação enunciada e o momento da enunciação* implicada na oposição funcional entre anterioridade (+) / simultaneidade (–) / posterioridade (+).

Numa data de línguas (entre elas as eslavas), a realização formal da categoria Tempo limita-se precisamente a este contínuo de conteúdo. No entanto, noutra série de línguas (entre elas as românicas e o búlgaro), dá-se uma realização formal mais complicada, com subconteúdos temporais. A relação entre a ação enunciada e o momento da enunciação pode ser intercedida pelo conceito de outro momento orientativo na narração, isto é, a oposição pode visar *ações direta ou indiretamente orientadas à volta do momento da enunciação*. Então, distingue-se a subcategoria temporal do Plano [Vucheva, 1995: 20] ou Táxis [Kucarov, 2007: 253-262], baseada na oposição entre formas verbais do plano não inatual (–) e do plano inatual (+), onde a carga semântica específica incide nas formas que referem relações de Tempo diretamente orientadas à volta de um momento orientativo na narração [Chergova, 2012a: 18-19], sem uma relação direta com o momento da enunciação.

Por outro lado, nas línguas naturais cujo nível morfológico de estruturação linguística opera também com formas analíticas, pode existir uma relação entre formas sintéticas e formas analíticas, ou seja, uma *relação entre uma ação e outra ação, ou o resultado de outra ação no mesmo momento orientativo* [Kucarov 2007: 249-250, Chergova, 2012a: 19-21]. Essa relação é capaz de constituir uma oposição funcional entre formas da perspetiva primária (–) e formas da perspetiva secundária (+) [Coseriu, 1976: 93-96].

Assim, uma imagem possível da realização formal da temporalidade seria a seguinte:

---

[4] Ao falarmos de tempo gramatical, deveríamos distingui-lo nitidamente das outras dimensões do tempo cronológico, físico, psicológico, filosófico, narrativo etc. [Nitsolova, 2008: 261].

- Temporalidade lexical (lexemas verbais, substantivos, adjetivos; advérbios de tempo);
- Temporalidade morfológica (categorias Tempo, Plano, Perspetiva);
- Temporalidade perifrástica (perífrases temporais, Perspetiva Secundária);
- Temporalidade sintática (enunciados de valor temporal);
- Temporalidade discursiva (tempo narrativo/discursivo).

2.2. A noção de *modo* e *modalidade* introduz nas realidades linguísticas a figura do falante, do sujeito linguístico como centro da atividade intencional discursiva e cognitiva [Vucheva, 2006: 150], que imprime ao discurso a sua valorização subjetiva. Portanto, a modalidade pode ser definida como uma *relação de valorização entre o sujeito falante e a ação enunciada* que nas línguas concretas pode realizar-se por diferentes recursos [Mateus et al., 1989: 102-110] como advérbios, lexemas verbais, substantivos e adjetivos, estruturas sintáticas, unidades e situações discursivas, dispondo ou não de instrumento morfológico específico: o Modo verbal. A modalidade é a categoria verbal mais estreitamente relacionada com a lógica formal, com as teorias da verdade e os tipos de juízos modais. No entanto, não podemos exigir que a lógica dê uma resposta adequada à especificidade linguística dos conteúdos e formas modais [Chergova, 2013]. Em primeiro lugar, porque a lógica formal interpreta a valorização modal a nível das proposições (juízos) e a língua distribui os valores modais entre estruturas que encerram conceitos (gramemas de Modo, lexemas verbais de valorização modal, perífrases modais) e proposições (orações declarativas). Em segundo lugar, existem estruturas oracionais que não se identificam com juízos (orações interrogativas, exclamativas, imperativas, exortativas), mas podem ter valor modal: *Pedro aprovou o exame?* (interrogativa não modal) / *Será que Pedro aprovou o exame?* (interrogativa modal) / *Pedro terá aprovado o exame?* (interrogativa modal). Por conseguinte, não se deveria esperar que os gramemas de modo, na sua condição de conceitos, exaustivassem o vasto leque de valores modais (deônticos, volitivos, optativos, epistémicos

de possibilidade e/ou probabilidade, aléticos, admirativos, renarrativos, apelativos, etc.) que detetamos a nível morfológico, analítico ou sintático e até mesmo discursivo.

Assim, uma imagem possível da realização formal da modalidade seria a seguinte:

- Modalidade lexical (lexemas verbais, substantivos, adjetivos e advérbios);
- Modalidade básica (categoria Modo);
- Modalidade perifrástica (perífrases modais);
- Modalidade complementar (funções modais de formas temporais e/ou aspetuais);
- Modalidade sintática (sintagmas e orações de valor modal);
- Modalidade discursiva (valorização modal dos componentes discursivos/narrativos).

2.3. A noção de *aspeto* e *aspetualidade* é amiúde interpretada como outra dimensão temporal, mas, ao contrário do tempo gramatical, não se define em função de um parâmetro externo à ação verbal como são o momento da enunciação ou o sujeito falante. Define-se em relação à própria ação, ou seja, como *uma relação entre a ação verbal e o seu decorrer interno*. Nas línguas concretas a aspetualidade pode realizar-se por diferentes recursos como advérbios, lexemas verbais, substantivos e adjetivos, estruturas sintáticas, dispondo ou não de instrumento morfológico específico: o Aspeto verbal (*Vid*). Ao mesmo tempo, o aspeto parece a categoria verbal menos abstrata, porque se sujeita a uma observação direta e empírica das fases no decorrer interno da ação, enquanto a configuração mental das categorias temporais e modais exigem um processo de conceitualização muito mais abstrato. Daí o comentário de Lyons [1977: 639] que muitas línguas carecem de tempo gramatical, mas poucas há que não refiram valores de aspeto. Os múltiplos valores aspetuais (perfetivo/imperfetivo, pré-inicial, incoativo, progressivo, continuativo, concomitante, egressivo, final, resultativo, etc.) costumam estar veiculados por diferentes meios linguísticos de acordo com a organização hierárquica das categorias verbais no seio de uma língua concreta. O eventual núcleo

morfológico desta categoria (*Vid*) não é capaz de transmitir todos os valores aspetuais suscetíveis de realização na língua concreta.

Assim, uma imagem possível da realização formal da aspetualidade seria a seguinte:

- Aspetualidade lexical (lexemas verbais, processos derivativos, advérbios);
- Aspetualidade morfológica sintética (*Vid* perfetivo / imperfetivo);
- Aspetualidade morfológica analítica (perífrases aspetuais);
- Aspetualidade complementar (formas nominais do verbo; Perspetiva Secundária Retrospetiva; significados aspetuais distributivos dos gramemas temporais; oposições temporais não imediatas: PPS / Imperfeito, etc.);
- Aspetualidade sintática (valor aspetual das conjunções e orações subordinadas);
- Aspetualidade discursiva (estruturação do discurso).

O nível universal da linguagem marca o potencial semântico das categorias verbais de um ponto de vista lógico, aberto e quase nada restritivo. A sua realização por instrumentos linguísticos concretos pode introduzir conotações ou aspetos na carga categorial semântica de acordo com os processos cognitivos e civilizacionais que decorreram numa concreta comunidade falante.

3. Estrutura hierárquica das categorias verbais a nível histórico da linguagem

3.1. O verbo português realiza por meio de morfemas categoriais os valores modo-temporais e número-pessoais [Barroso, 1994: 85].

As categorias Número e Pessoa são categorias exclusivas, respetivamente, do substantivo e dos dêiticos pessoais que, por razões de organização sintática, o verbo assumiu, na função de núcleo do predicado verbal, estabelecendo assim uma relação morfossintática com o seu sujeito.

No entanto, as categorias Modo e Tempo surgem da própria natureza dinâmica do verbo. A definição da categoria Tempo como uma relação entre a ação enunciada e o momento da enunciação identifica como formas autênticas de valor temporal apenas as de PPS (+) / PI (–) / FS (+). Muitas línguas naturais, entre elas as eslavas, podem funcionar e funcionam perfeitamente com apenas esse número de formas temporais. No entanto, é óbvio que o verbo português possui maior variedade de gramemas temporais. A relação de anterioridade (+) / simultaneidade (–) / posterioridade (+) pode dar-se também em torno do momento orientativo na narração pelas formas sintéticas do Plano Inatual: Mais-Que-Perfeito Simples (+) / Imperfeito (–) / Futuro do Pretérito (+) (doravante MQPS / Imp. / FP). Assim, o gramema de PI marca o mesmo valor temporal de simultaneidade que o gramema de Imp., mas o PI estabelece essa relação temporal diretamente com o momento da enunciação, enquanto o Imp. estabelece essa relação de forma indireta, porque é medido diretamente a partir do momento orientativo na narração. Os gramemas de FS e FP realizam o mesmo valor temporal de posterioridade direta e indiretamente relacionada com o momento da enunciação. E os gramemas de PPS e MQPS realizam o mesmo valor temporal de anterioridade direta e indiretamente relacionada com o momento da enunciação.

Além das formas verbais sintéticas, o português realiza valores temporais por meio de estruturas analíticas que costumam ser interpretadas como tempos verbais compostos [Oliveira, 2004: 159--166]. No entanto, a referência modo-temporal nas formas analíticas é veiculada pelo verbo auxiliar, assim estabelecendo uma relação de retrospetividade com a forma sintética da perspetiva primária[5]: *tenho cantado* (+) / *canto* (–); *terei cantado* (+) / *cantarei* (–) no Plano Não Inatual; *tinha cantado* (+) / *cantava* (–); *teria cantado* (+) / *cantaria* (–) no Plano Inatual. Nestas estruturas analíticas o verbo

[5] Em português contemporâneo, as formas da perspetiva secundária retrospetiva no campo da anterioridade não inatual e inatual (*tive cantado e *tivera cantado) parece que não se reconhecem como plausíveis pelos falantes nativos de boa cultura linguística, embora se tenham registado algumas ocorrências suas na expressão escrita e oral [Chergova, 2012a: 21, 159-160].

auxiliado aparece na forma de particípio passado, facto que contribui para uma semântica resultativa de toda a perífrase verbal [Barroso, 1994: 160-161].

Repare-se que há um contínuo de conteúdo comum para todas as formas verbais (sintéticas e analíticas) anteriormente citadas – o valor modal de Indicativo. O paradigma verbal português apresenta outra série de formas temporais, sintéticas e analíticas, com um contínuo de conteúdo comum de Conjuntivo. Essa existência de dois presentes (do Indicativo e do Conjuntivo) ou dois futuros (do Indicativo e do Conjuntivo), etc., faz parte da estruturação modo-temporal do português, mas não se verifica em búlgaro. Ao mesmo tempo, é óbvio que a quantidade de formas temporais no modo Indicativo supera consideravelmente a quantidade de formas temporais no modo Conjuntivo. Porque será?

A resposta está relacionada com a distribuição dos valores modais e com a organização hierárquica das categorias varbais no paradigma do verbo português. Os princípios de Greenberg [1971: 306-310] postulam que a categoria dominada que desenvolve a sua estrutura com base no elemento marcado da categoria dominante terá um número de formas mais reduzido ou, no máximo, igual ao número de formas baseadas no elemento não marcado da categoria dominante. Achamos que este critério explica, em primeiro lugar, o desequilíbrio entre formas indicativas e formas conjuntivas, em segundo, a posição dominante da categoria Modo no sistema verbal português e em terceiro a natureza intensiva do Conjuntivo e a natureza extensiva do Indicativo [Chergova, 2012a: 102].

Por conseguinte, interpretamos como categoria Modo a oposição modal básica entre Indicativo (–) / Conjuntivo (+) baseada no traço distintivo não subjetivo (–) / subjetivo (+) [Chergova, 2013: 273-275] que representa o tipo de valorização primária inerente à estrutura de cada enunciado. O Indicativo é o elemento extensivo e expressa a valorização primária não subjetiva na relação entre o sujeito falante e a ação enunciada. O Conjuntivo é o elemento intensivo e expressa a valorização primária subjetiva na relação entre o sujeito falante e a ação enunciada. Com base nessas formas modais desenvolve-se

o sistema temporal, fenómeno que constitui a oposição modal básica como o núcleo morfológico da modalidade portuguesa e como a categoria dominante no sistema verbal português.

O núcleo morfológico (Modo) não é capaz de esgotar a totalidade de conteúdos duma hipercategoria. A modalidade perifrástica, por exemplo, apresenta uma realização analítica complementar que acrescenta novos valores modais: deônticos (*dever, ter de* + *infinitivo*), optativos (*poder, saber, conseguir* + *infinitivo*) e desiderativos (*querer, desejar* + *infinitivo*). Por sua vez, as perífrases deônticas (*dever, ter de* + *infinitivo*) em determinado contexto (que normalmente coincide com a simultaneidade não inatual) ativam funções epistémicas [Campos, 1997: 134-142] de probabilidade[6]. Algumas formas indicativas (FS, FP, Imp.) em contexto de simultaneidade não inatual ativam funções epistémicas de possibilidade (tradicionalmente interpretadas como Modo Condicional). Afinal, são valores modais complementares porque se realizam de maneira facultativa, contextualmente dependentes de uma transposição de Tempo ou de Plano, envolvendo formas que já possuem traços de modalidade básica, de Tempo, de Plano e de Perspetiva. Assim, constituem uma valorização secundária do conteúdo da proposição no campo da *verosimilhança relativa* [Kitova, 2000].

O resto dos valores é ativado pelas estruturas sintáticas e pelo discurso: admiração, apelação, evidencialidade, sem nos esquecermos que um dos instrumentos linguísticos universais na realização discursiva de qualquer valor semântico, sintático, estilístico ou pragmático é a entoação.

---

[6] Os valores de probabilidade constituem uma oposição gradual com base nos traços ± hipotético, isto é, [± não concreto, ± não categórico, ± não objetivo], realizados pelas perífrases modais de obrigação ou pelas formas indicativas modalizadas por advérbios de conjetura [Kitova, 2000: 38]. Por sua vez, os valores de possibilidade marcam uma oposição dicotómica, relacionada com os traços ± problemático, isto é, [± não seguro, ± não factual, ± não comprometido] [*ibidem*]. Hub Faria [1974: 153] indica que "uma coisa só é provável se for possível, donde a qualidade de possibilidade é condição necessária da probabilidade".

A aspetualidade em português encontra realização a nível lexical, perifrástico e no resto dos recursos contemplados em 2.3, mas não tem um núcleo morfológico.

De forma resumida, poderíamos apresentar a hierarquização das categorias verbais em português como se segue:

Tabela 1

Tipo de categoria gramatical:	**Recursos linguísticos:**
Categoria morfológica sintética dominante:	Modalidade básica (Modo) Indicativo (–) / Conjuntivo (+)
Categorias morfológicas sintéticas dominadas:	Tempo / Plano / Perspetiva Primária
Categorias morfológicas modais e aspetuais complementares de realização sintética e analítica:	• Perspetiva Secundária (Retrospetiva e Prospetiva) • Modalidade epistémica com base na transposição de alguns gramemas temporais e perífrases deônticas no campo da simultaneidade não inatual • Modalidade perifrástica
Categorias de realização variada:	Aspetualidade (de núcleo analítico)
Categoria sintática:	Voz Activa (–) / Voz Passiva (+)*
Categorias discursivas:	Apelação, Evidencialidade (renarração), Admiração**

* O conteúdo semântico da categoria Voz, por muito controverso que fosse, refere relações entre papéis semânticos e funções sintáticas na ação verbal em dependência do seu valor lexical [Nitsolova, 2008: 228-229; Kucarov, 2007: 327, Mateus et al., 1989: 221-226]. A Voz ativa não dispõe de paradigma próprio [Nitsolova, 2008], o que aponta para a sua natureza extensiva. Os instrumentos específicos (analíticos e pronominais) da Voz passiva não mantêm a semântica passiva fora do contexto sintático adequado e podem ter funções aspetuais [Barroso, 1994: 162]. Devido a isso, consideramos a categoria Voz uma categoria sem núcleo morfológico, superposta, organizada a nível sintático em função da valência do lexema verbal.

** O conteúdo semântico da admiração relaciona-se com a atitude emotiva do falante que inesperadamente depara com uma realidade diferente da das suas expetativas no ato de falar [Nitsolova, 2008: 378]; o conteúdo semântico da evidencialidade refere um estado cognitivo do falante em relação à fonte da informação sobre a ação enunciada [Nitsolova, 2008: 332; Chergova, 2012a: 183-190]; a apelação marca uma relação discursiva entre locutor e alocutário a propósito de uma ação irreal, mas desejada [Nitsolova, 2008: 324; Chergova, 2012a: 173-182].

3.2. O verbo búlgaro realiza por meio de recursos categoriais sintéticos e analíticos os valores aspetuais, temporais, número-pessoais e grande parte dos conteúdos modais [Kucarov, 2007: 178). A propósito das categorias Número e Pessoa, podemos reafirmar o dito sobre as mesmas categorias em português.

Ao contrário do português, o verbo búlgaro sustenta a sua base no núcleo morfológico de semântica aspetual representado na categoria *Vid* que se identifica como categoria léxico-gramatical [*ibidem*: 523; Nitsolova, 2008: 247]. Refere a relação semântica entre a ação verbal e o seu limite interno, mas dá-se para além dos valores lexicais dos verbos enquanto estados, processos e eventos, e impregna todo o resto de formas categoriais do verbo [Kucarov *apud* Nitsolova, 2008]. A maior parte dos lexemas verbais existem numa forma perfetiva, que marca a ação como internamente completa, e forma imperfetiva, que marca a ação como incompleta [Nitsolova, 2008]. A realização formal dos pares aspetuais dos lexemas verbais deve-se à base lexical dos verbos e à semântica dos gramemas e dos prefixos aplicados, que além do valor de *Vid*, podem acrescentar outros valores aspetuais de fase, visão, repetição, resultado etc., mencionados em 2.3. Portanto, o núcleo morfológico da categoria *Vid* não exaustiva todos os valores aspetuais que a língua possa realizar também com recursos, embora mais escassos, de perífrases aspetuais, advérbios e locuções adverbiais de valor aspetual, orações adverbiais, complementos de frase, etc.

O verbo búlgaro tem um sistema temporal desenvolvido em forma de hipercategoria à semelhança do português, só que desdobrado na base perfetiva e na base imperfetiva dos verbos. Identificam-se as mesmas categorias de Tempo, Plano (Táxis) e Perspetiva. Esta última subcategoria,

por causa do efeito aspetual da relação entre uma ação e o resultado de outra ação, os linguistas búlgaros passaram a designar de *Aspeto da ação* (contrariamente ao *Aspeto do verbo* que é a categoria *Vid*).

A modalidade do verbo búlgaro não tem um núcleo morfológico semelhante ao do verbo português. A linguística apresenta diferentes modelos da modalidade [Gerdžikov, 2003; Kucarov, 2007: 262--327; Nitsolova, 2008: 317-429] que encerram diferenças conceituais consideráveis. Uma certa realização morfológica poder-se-á observar apenas na medida em que as formas temporais da base perfetiva e imperfetiva referem só o valor modal não subjetivo (Indicativo). Obviamente, não seria legítimo considerar a existência de uma categoria funcional baseada num único termo, facto que impossibilita a contemplação de qualquer oposição funcional que exigiria como mínimo um par opositivo. No entanto, a este valor opõe-se um conjunto de formas modais subjetivas (Conclusivo, Renarrativo, Dubitativo) que apresentam paradigmas temporais reduzidos [Nitsolova, 2008: 338-350]. Por conseguinte, poderiam ser interpretados como elementos modalmente intensivos. O seu paradigma morfológico, no entanto, é constituído por formas participiais ou temporais indicativas (sintéticas e/ou analíticas) que estavelmente desenvolveram as tais funções modais. Devido a isso, estamos propensos a considerar o estatuto do Conclusivo, Renarrativo e Dubitativo mais equiparável às caraterísticas de uma modalidade complementar, tendo em conta que se configura por valores modais secundários das formas participiais e das formas temporais indicativas, alguns dos quais mais sistematizados (Conclusivo e Renarrativo), outros menos sistematizados (Dubitativo) na língua. Por outro lado, existem formas sintéticas e analíticas vocacionadas a expressar Imperativo e Condicional [Nitsolova, 2008: 395-429]. As formas sintéticas do Condicional, que estão em vias de desuso, podem referir noção temporal de presente e imperfeito. As formas analíticas, tanto imperativas, como condicionais, carecem de paradigma temporal, mas sujeitam-se, no entanto, aos processos morfológicos da renarração. Esse pormenor faz-nos inferir que o valor renarrativo configura uma base *sui generis* da modalidade verbal búlgara que tem uma estrutura bem diferente da modalidade verbal portuguesa.

De forma resumida, poderíamos apresentar a hierarquização das categorias verbais em búlgaro como se segue:

Tabela 2

Tipo de categoria gramatical:	**Recurso linguístico:**
Categoria morfológica sintética dominante:	Aspecto (*Vid*) Imperfetivo (–) / Perfetivo (+)
Categorias morfológicas sintéticas e analíticas dominadas:	Tempo / Táxis / Perspetiva Primária Modalidade (com conteúdo modal indicativo)
Categorias morfológicas complementares de realização sintética e analítica:	• Modalidade complementar com paradigma temporal reduzido (conclusivo, renarrativo (evidencial), dubitativo) • Modalidade complementar sem paradigma temporal (imperativo, condicional) • Aspetualidade complementar (processos derivativos de efeito aspetual, perífrases aspetuais, advérbios e locuções adverbiais de valor aspetual, etc.)
Categorias dominadas de realização variada:	Voz Activa (–) / Voz Passiva (+)*
Categoria sintática	Modalidade (conteúdo modal conjuntivo) (Orações simples ou compostas, introduzidas por да-, нека-, нека да- com verbos no indicativo, de diferentes valores subjetivos)
Categorias discursivas:	Apelação, Admiração

***** O gramema específico do particípio passado passivo [Nitsolova, 2008: 437-439] funciona como motivação morfológica da Voz passiva em búlgaro, embora exista também a realização pronominal.

4. Conclusões

Ambas as línguas funcionais analisadas podem realizar idênticos valores de modalidade, temporalidade e aspetualidade, mas de diferente configuração formal. Precisamente na estruturação hierárquica das categorias verbais podemos descobrir uma parcela da "imagem do mundo" apreendida pelos sistemas verbais do português e do búlgaro.

Tabela 3

Hierarquia categorial	**Verbo Português**	**Verbo Búlgaro**
Categoria dominante	Modo	Aspeto (*Vid*)
Categoria dominada	Categorias temporais	Categorias temporais
Categoria complementar	Aspetualidade	Modalidade

O sistema verbal búlgaro foi construído a partir de uma noção aspetual básica, enquanto o sistema verbal português foi construído a partir de uma noção modal básica. Em ambos os sistemas verbais, as categorias temporais seguem a mesma linha de configuração, embora possam diferir os valores distributivos e contextuais de cada gramema temporal.

A língua búlgara configura morfologicamente maior número de valores aspetuais, temporais e modais, mas a língua portuguesa compensa todos esses valores com recursos analíticos, sintáticos e discursivos.

Cada uma das categorias contempladas em búlgaro e em português tem uma estrutura complexa e pode ser associada à definição de hipercategoria.

Referências bibliográficas

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

BONDARKO A. V. [et al.] (1987), *Теория функциональной грамматики: введение, аспектуальность, временная локализованность, таксис* (Teoria da gramática funcional: introdução, aspetualidade, localização temporal, táxis), URSS, Leningrado.

CAMPOS, M. H. C. (1997), *Tempo, aspecto e modalidade. Estudos de linguística portuguesa*, Porto Editora, Porto.

CASIRER, E. (1996), *Изследване на човека* (Tradução búlgara de *An Essay on Man*), GAL-IKO, Sófia.

CHERGOVA, V. (2012a), *Конюнктивният имперфект в съвременния португалски език* (O Imperfeito do Conjuntivo em português contemporâneo), Universitetsko izdatelstvo "Sveti Kliment Ohridski", Sófia.

CHERGOVA, V. (2012b), "Os Futuros do Indicativo: valores modais complementares", *Ecos da Lusofonia* (dir. Y. Andreeva, V. Chergova, D. Mangatcheva), Editora Universitária Sveti Kliment Ohridski, Sófia, pp. 225-232.

CHERGOVA, V. (2013), "Истина, реалност или обективност изразява португалският индикатив?" (Será que o indicativo português exprime verdade, realidade ou objetividade?), *Tempora volant, scripta manent – studia in honorem Prof. Dr. Ani Levi*, NBU, Sófia, pp. 263-277.

COSERIU, E. (1976), *Das Romanische Verbalsystem*, TBL–Verlag Narr, Tübingen.

COSERIU, E. (1978), *Gramática, semántica, universales*, Gredos, Madrid.

COSERIU, E. (1980), *Lições de lingüística geral* (Tradução portuguesa de *Lezioni di Linguistica Generale*), Ao Livro Técnico, Rio de Janeiro.

COSERIU, E. (1981), *Principios de semántica estructural*, Gredos, Madrid.

COSERIU, E. (1987), *O Homem e a sua linguagem*, Presença, Rio de Janeiro.

GERDŽIKOV, G. (2003), *Преизказването на глаголното действие в българския език* (A renarração da ação verbal na língua búlgara), Universitetsko izdatelstvo "Sveti Kliment Ohridski", Sófia.

GREENBERG, J. H. (1971), "Language Universals: A Reaserch Frontier", *Language, Culture and Communication* (Essay by Joseph H. Greenberg), Stanford University Press, California, pp. 295-313.

HUB FARIA, I. (1974), "Conjuntivo e restrição da frase-mais-alta", *Boletim de Filologia*, t. XXIII, Centro de Estudos Filológicos, Lisboa, pp. 81--188.

KITOVA, M. (2000), *La "verosimilitud relativa" y su expresión en español*, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Santiago de Compostela.

KUCAROV, I. (2007), *Теоретична граматика на българския език* (Gramática teórica da língua búlgara), Paisij Hilendarski, Plovdiv.

LYONS, J. (1977), *Semantics*, vol. 2, Cambridge University Press, Cambridge.

MATEUS, M. H. M. [et al.] (1989), *Gramática da Língua Portuguesa*, Caminho, Lisboa.

NITSOLOVA, R. (2008), *Българска граматика. Морфология* (Gramática búlgara. Morfologia), Universitetsko izdatelstvo "Sveti Kliment Ohridski", Sófia.

OLIVEIRA, F. (2004), "Tempo e Aspeto", *Gramática da língua portuguesa* (dir. M. R. Delgado-Martins), Caminho, Lisboa, pp. 127-178.

VEIGA, A. (1991), *Condicionales, concesivas y modo verbal en español*, Universidade de Santiago de Compostela, Verba, Santiago de Compostela.

VILELA, M., KOCH, I. V. (2001), *Gramática da língua portuguesa (gramática da palavra, gramática da frase, gramática do texto/discurso)*, Almedina, Coimbra.

VUCHEVA, E. (1995), *Граматика и стилистика на испанския глагол* (Gramática e estilística do verbo espanhol), Askoni-Izdat, Sófia.

VUCHEVA, E. (2006), *Един интегрален модел на речта: равнища, единици и категории* (Um modelo integral da fala: níveis, unidades e categorias), Universitetsko izdatelstvo "Sveti Kliment Ohridski", Sófia.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.25

Joaquim Coelho Ramos
Univerzita Karlova v Praze
jjscramos@hotmail.com

Ocorrência e interpretação dos modais *poder* e *dever* em português jurídico

Resumo:
Neste artigo, procuraremos refletir sobre o comportamento dos modais *poder* e *dever* quando utilizados em textos técnico-jurídicos – especificamente sobre a sua frequência em produção epistémica, deôntica ou difusa – bem como sobre a relevância do contexto para a descodificação e correta interpretação do sentido destes verbos na frase.
Palavras-chave: modalidade verbal, linguagem jurídica, verbos auxiliares, *dever*, *poder*.

Abstract:
Occurrence and interpretation of modal verbs *poder* and *dever* in Portuguese legal language
In this article, we will try to reflect on how modal verbs *poder* and *dever* behave when used in juridical texts. We will focus specifically on its frequency in epistemic, deontic or diffuse usage, as well as on the relevance of context to decode and properly interpret the meaning of these verbs in a given sentence.
Keywords: modality, juridical language, auxiliary verbs, *dever*, *poder*.

A expressão da modalidade é um assunto que tem vindo a ocupar diversos investigadores nos últimos anos, seja sob uma perspetiva filológica, seja sob uma perspetiva linguística. O tema é especialmente desafiante quando integrado em análises transdisciplinares que procuram retirar consequências práticas para aplicação em áreas como a tradução ou, na parte que aqui nos interessa, a redação de textos jurídicos.

No presente artigo propomo-nos fazer uma breve análise sobre a ocorrência e interpretação dos modais *poder* e *dever* em Português jurídico, partindo de uma série de pressupostos relativamente consolidados relativos a estes dois verbos, de entre os quais destacamos, por um lado, os seus comportamentos sintático-semânticos enquanto verbos auxiliares (ou semiauxiliares) e, por outro, a ambiguidade de interpretação das suas ocorrências em enunciados tipologicamente distintos.

A definição de modalidade não se encontra totalmente cristalizada, dependendo muito da perspetiva metodológica com que se aborda o tema. No entanto, para uma delimitação-base desta ideia, poderemos definir modalidade como uma "Categoria gramatical que exprime a atitude do locutor face a um enunciado ou aos participantes do discurso" [*cf.* DT, on line] ou ainda, sob um ponto de vista linguístico, como uma "(…) gramaticalização de atitudes e opiniões dos falantes (…)" [Oliveira, 2006: 245].

Partindo deste pressuposto, podemos identificar quatro subclasses de modalidade, ilustradas com alguns exemplos: a) modalidade interna ao participante, caraterizada por uma capacidade ou necessidade do foro interno; b) modalidade externa ao participante, implicando circunstâncias qualificadas por uma possibilidade ou necessidade externa que limita o participante relativamente à materialização de uma realidade; c) modalidade deôntica, associada a uma ideia de "permissão ou obrigação, direta ou relatada", que acaba por apresentar uma perceção de "linguagem como ação" [Palmer, 1986: 121]; d) modalidade epistémica, que traduz as ideias de probabilidade ou incerteza.

Das várias formas disponíveis para exprimir a modalidade – *v.g.* através de recursos adverbiais ou através da gestão do modo e de

alguns tempos verbais na frase – uma das que gera questões de interpretação mais complexas deriva da utilização dos verbos *poder* e *dever* como verbos semiauxiliares. Na verdade, não são raras as vezes em que a mera observação da estrutura frásica não permite aferir a correta intenção modal do locutor, ocorrendo com frequência situações de ambiguidade na interpretação.

Observem-se os seguintes exemplos [adaptado de Oliveira, 2006: 248]:

(1) Ele pode correr cinco quilómetros sem se cansar.
(2) Para ir para a Universidade, podes apanhar o autocarro 20.
(3) Para ir para a Universidade, deves apanhar o autocarro 20.
(4) O Rui pode sair já.
(5) O Rui deve sair já.
(6) O Jorge deve ter chegado há minutos.

Em (1), estamos perante um tipo de modalidade interna ao participante, sendo possível aferir do enunciado uma competência ou capacidade interna do sujeito que lhe permite cumprir a ação. O mesmo acontece em (2) e (3), mas neste caso, verifica-se uma condição externa, independente da vontade ou de qualquer outro fator interno: trata-se da modalidade externa ao participante. Os exemplos (4) e (5) determinam situações em que a verificação da realidade está dependente de uma permissão ou de uma ordem, enquanto em (6) existe um fator probabilístico, frequentemente apurado em função de um conhecimento prévio ou experiência anterior de uma realidade estável e previsível.

Sucede, todavia, que esta interpretação não resulta líquida da simples leitura dos textos. Repare-se que em (5), por exemplo, é-nos permitida quer a interpretação deôntica – o Rui é obrigado a sair já – quer a interpretação epistémica – há uma forte probabilidade de que o Rui saia já. O mesmo acontece com o exemplo (4), estando aqui em causa um valor de permissão ou de eventualidade/probabilidade. Esta instabilidade interpretativa tem levado alguns autores a afirmar que apenas perante o contexto se pode saber com propriedade o tipo de modalidade associada a uma determinada estrutura discursiva. O mesmo é dizer que, para estes autores, "(…) o caráter semântico-pragmático da

modalidade que é interpretada no contexto discursivo passa a ser de extrema importância (…)" para a sua identificação [Costa, 2009: 9].

Este tipo de situações, quando integradas e analisadas num campo especializado, como é o da linguagem técnico-jurídica, despoleta uma série de questões, entre as quais:

1. Alguns autores defendem, como se viu, que a ambiguidade da classificação deôntica/epistémica num dado texto pode ser ultrapassada recorrendo ao contexto [Coates, 1995; Dasher, 2005]. Ora, será esta uma solução adequada, pressupondo que o texto legal, pelo seu próprio caráter geral e abstrato, procura desligar-se de um contexto específico?
2. Na análise de textos comuns, verifica-se uma alta taxa de produtividade de ocorrências de *fusão* [Coates, 1995: 61] nos verbos "poder" e "dever" [Costa, 2009: 12]. Considerando a especificidade estrutural e pragmática dos textos jurídicos (legais e outros), será nestes verificável esta mesma conclusão?
3. Os textos argumentativos possuem algumas caraterísticas relevantes para o estudo da modalidade, de entre as quais se contam a recorrência de verbos geralmente no presente e uma maior taxa de utilização dos verbos modais aqui em análise, com uma predominância marcada da modalidade epistêmica [Carrascossi, 2003: 324]. Será tal fenómeno verificável no âmbito da produção textual de caráter jurídico?

Com vista a conseguir respostas para estas questões, elaborou-se uma estratégia de análise de textos especializados com base num *corpus* específico e representativo do panorama legal e jurisprudencial nacional, incluindo, na coleção de textos legais, normas substantivas do Código Civil e do Código Penal portugueses, respetivamente com 149 379 e 69 383 vocábulos, e normas adjetivas (normas processuais) do Código de Processo Civil e do Código de Processo Penal, respetivamente contendo 125 821 e 99 071 vocábulos. Os textos jurisprudenciais, por sua vez, foram selecionados a partir de acórdãos de tribunais superiores portugueses tirados entre 1995 e 2005, incluindo decisões do Supremo Tribunal de Justiça e dos Tribunais da Relação de Lisboa, Coimbra e Guimarães, contendo um total de 136 322 unidades lexicais em contexto, para análise.

Os textos legais, imbuídos de uma normatividade caraterística e visando a regulação de situações concretas, carateriza-se por uma generalidade e abstração que lhes permita intervenção de amplitude e capacidade de adaptação a qualquer caso decidendo. Enquanto entidades textuais autónomas, possuem contextualização muito limitada e assumem uma complexidade interpretativa do co-texto [Hillel, 1970], dada a necessidade de se aplicarem a, virtualmente, qualquer uma das situações que visam regulamentar. Dadas as suas caraterísticas de generalidade e abstração, o texto legal tende à objetividade, encarando-se esta categoria não só no âmbito da intenção do falante e do ouvinte, mas sobretudo num ambiente de enquadramento múltiplo entre legislador – o que produz a norma; juiz – o que aplica a norma; o sujeito passivo da decisão e a comunidade, numa perspetiva de prevenção geral em que importa assegurar a validade da norma, ainda que ela seja ocasionalmente violada.

Analisado a ocorrência dos modais *poder* e *dever* neste contexto e a sua tendencial interpretação, tomando como exemplo a situação patente no Código de Processo Civil, verificou-se o seguinte:

Gráfico 1.

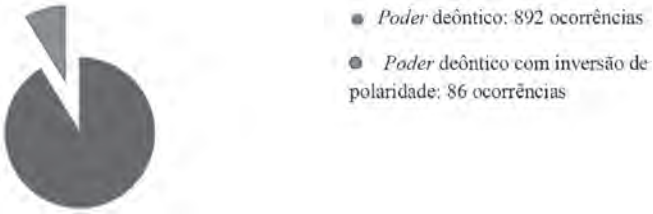
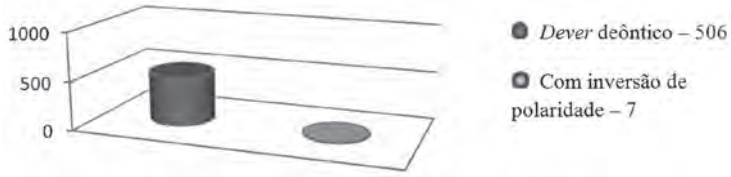


Gráfico 2.



A interpretação dos gráficos apresentados demonstra a predominância da modalidade deôntica na produção textual legislativa e, se extrapolarmos esta realidade para o contexto filosófico-linguístico da legística, sugere que há uma relação entre a expressão da coação – enquanto categoria associada à lei e representação de uma vontade alheia, impositiva ou de autorização – e esta forma de expressão da modalidade, considerada que foi a realidade dos verbos *poder* e *dever* em leitura modal.

Eis alguns exemplos das ocorrências referidas:

(7) "O juiz deve observar e fazer cumprir, ao longo de todo o processo, o princípio do contraditório (…)"

(8) "Se o incapaz não tiver representante geral, deve requerer-se a nomeação dele ao tribunal competente".

(9) "O requerente deve indicar, na sua alegação, sob pena de rejeição: (…)"

(10) "As partes podem requerer, nas conclusões da alegação, que o recurso interposto das decisões referidas no n.º 1 e na alínea *h*) do n.º 2 do artigo 691.º suba diretamente ao Supremo Tribunal de Justiça (…)".

(11) "Pode o relator, oficiosamente ou a requerimento fundamentado de alguma das partes, determinar a realização de audiência para discussão do objeto do recurso".

Esta situação aponta para a defesa da secundarização do problema da identificação e interpretação das modalidades epistémica e deôntica (tal como considerado por Coates e Dasher, *cf. supra* questões 1. e 2.) na lei, uma vez que as caraterísticas formais da produção normativa, bem como a sua teleologia, afastam a inclusão da incerteza e da própria ideia de probabilidade num texto que tem de obedecer ao princípio enformador da segurança jurídica. De salientar, em jeito de reforço do que se disse, que nestas coleções legislativas não foram detetadas ocorrências de verbos com valor modal epistémico. De entre os enunciados analisados, apenas o exemplo (11), que aqui propositadamente se transcreve, cria alguma incerteza no que diz respeito à interpretação modal do locutor. No entanto, a interpretação sistemática da norma num contexto legalista rapidamente afasta o potencial de probabilidade – logo, epistémico – e obriga a uma associação do valor de permissão – logo, deôntico – ao modal ali utilizado.

Analisaram-se também textos de cunho marcadamente argumentativo ou expositivo-argumentativo para tentar demonstrar a validade das conclusões avançadas por Carrascossi [2003] quando estão em causa textos jurídicos deste tipo. Para este fim, selecionaram-se decisões judiciais de tribunais de segunda instância, designadamente da Relação de Lisboa, da Relação de Coimbra e da Relação de Guimarães, e do Supremo Tribunal de Justiça, já antes descritos, procurando identificar as marcas de modalidade traduzida nas três fases que compõem esta classe de textos jurisprudenciais: o relatório, onde se identificam as partes e o objeto do pleito, com cunho essencialmente expositivo; a fundamentação, momento em que o decisor seleciona a argumentação pertinente para a prova e os factos demonstrados; o dispositivo, onde se descreve a decisão final.

Nos gráficos abaixo, apresenta-se o resultado das ocorrências:

Gráfico 3.

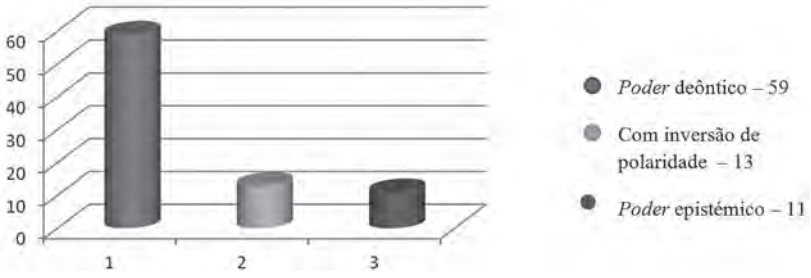
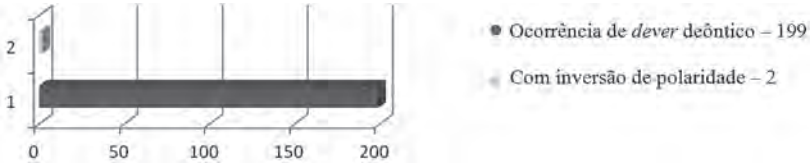


Gráfico 4.



Do corpus analisado, recolhemos algumas estruturas exemplificativas das formas de modalidade que estudámos:

(12) "Ora, a diminuição só poderá considerar-se acentuada quando a imagem global do facto resultante da actuação da ou das circunstâncias atenuantes se apresentar com uma gravidade tão diminuída que possa razoavelmente supor-se que o legislador não pensou em hipóteses tais quando estatuiu a sanção disciplinar respectiva".

(13) "Tal atenuação especial representa uma das principais manifestações do princípio da culpa: a sanção em caso algum pode ultrapassar a medida da culpa".

(14) "(…) só os tribunais podem apreciar eventuais infracções cometidas no exercício destes direitos".

(15) "Assim deverão ser, em geral, exigidos determinados requisitos para a aplicação das drásticas sanções de natureza expulsiva (…)".

(16) "Destes conjuntos de dados só os dois primeiros se devem considerar objectivos".

(17) "E, na decisão final expressa, o órgão competente deve resolver todas as questões pertinentes suscitadas durante o procedimento e que não hajam sido decididas em momento anterior".

(18) "O preenchimento desse quadro, que poderá respeitar a outro inspeccionando (…) foi feito à base de simples cruzes".

A análise dos gráficos permite concluir pela predominância da modalidade deôntica (exemplos (12) a (17)) verificando-se, ao mesmo tempo, uma quase ausência da modalidade epistémica (18), que se encontra reduzida a formas do verbo *poder*, nesta coleção de textos jurisprudenciais (acórdãos de tribunais) predominantemente argumentativos ou expositivos-argumentativos).

Este estudo contraria, assim, as conclusões de Carrascossi (*vide supra* questão 3). Importa, no entanto, sublinhar que esta análise tem por base um *corpus* muito específico e que a variação da tipologia textual constitui, a nosso ver, a justificação maior para este desvio às conclusões do autor citado, que centrou o seu estudo em textos de caráter geral.

Referências bibliográficas

BYBEE, J., PERKINS, R., PAGLIUCA, W. (1994), *The Evolution of Grammar. Tense, Aspect and Modality in the languages of the World*, Chicago Press, Chicago.

CARRASCOSSI, C. N. (2003), "A interpretação de enunciados modalizados por verbos modais", *Anais do 5º Encontro do Celsul, Curitiba-PR*, pp. 322-327, [on line] http://www.celsul.org.br/Encontros/05/pdf/042.pdf – 10.06.2014.

COATES, J. (1995), "The expression of root and epistemic possibility in English", em: Bybee, J., Fleischman S. (eds.), *Modality in grammar discourse*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia, pp. 55-66.

COSTA, S. (2009), "Entre o deôntico e o epistêmico: o caráter camaleônico do verbo modal 'poder'", *Letra Magna – Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Lingüística e Literatura*, 5, 11, [on line] http://www.letramagna.com/deonticoepistemico.pdf – 10.06.2014.

DASHER, R. B. (2005), "The development of modal verbs" em: Closs Traugott, E., Dasher, R.B. (eds.), *Regularity in semantic change*, Cambridge University Press, Cambrigde, pp. 105-151.

Dicionário Terminológico, [on line] http://dt.dgidc.min-edu.pt – 10.06.2014.

HILLEL, J. B. (1970), *Aspects of Language*, The Magnes Press, Hebrew Univ. Jerusalem, North-Holland, Amsterdam.

OLIVEIRA, F. (2006), "Modalidade e Modo", em: Mira Mateus, M. H. [et al.], *Gramática da Língua Portuguesa*, 7.ª edição, Editorial Caminho, Lisboa, pp. 243-272.

PALMER, F. R. (1986), *Mood and Modality*, Cambridge University Press / Textbooks in Linguistics, Cambridge.

SILVA-CORVALÁN, C. (1995), "Contextual Conditions for the Interpretation of *poder* and *deber* in Spanish", em: Bybee, J., Fleischman, S. (eds.), M*odality in Grammar and Discourse*, John Benjamins, Amsterdam, pp. 1041-050.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.26

Natalia Czopek
Uniwersytet Jagielloński
morenat@gmail.com

As influências linguísticas portuguesas em África fora das fronteiras dos PALOP

Resumo:
O objetivo principal do presente trabalho é apresentar as zonas de influência da língua portuguesa em África, concentrando-se nos países que não fazem parte do grupo dos PALOP. Faz-se referência ao crioulo de base portuguesa numa zona do Senegal chamada Casamança, à influência do português em Marrocos, no Benim, no Gabão e na África do Sul. Dedica-se uma análise mais pormenorizada ao quintando, um dos dialetos do quicongo, falado no Congo. Em cada caso, inclui-se uma descrição histórica essencial para traçar uma imagem completa da presença portuguesa em África.
Palavras-chave: crioulo, *darija*, quintando, africânder, influências fora das fronteiras dos PALOP.

Abstract:
The Portuguese language influences in Africa outside the borders of the PALOP countries
The main objective of this paper is to present the zones of influence of Portuguese language in Africa focusing on countries that are not part of the group of PALOP (Portuguese-speaking African countries). Reference is made to a Portuguese-

-based Creole spoken in Casamança, an area of Senegal, to the influence of the Portuguese in Morocco, Benin, Gabon and South Africa A more detailed analysis is dedicated to quintando, one of the dialects of Kikongo, spoken in Congo. In each case, we have included a historical overview essential to draw a complete picture of the Portuguese presence in Africa.

Keywords: Creole language, Darija, Quintando, Afrikaans, influences outside the borders of the PALOP countries.

O idioma é um dos principais fatores de união das pessoas, formando povos, criando culturas e aproximando países[1].

A apresentação das zonas de influência da língua portuguesa em África não estaria completa sem serem mencionados os países que não fazem parte do grupo dos PALOP, mas cujos sistemas linguísticos contêm vestígios notórios do português. Além das fronteiras do antigo reino do Gana com o chamado regimento da Mina[2], encontramos marcas da presença de um crioulo de base portuguesa numa zona do Senegal chamada Casamança e na ilha de Ano Bom, hoje pertencente à Guiné Equatorial. Para além disso, a influência do português observa-se ainda hoje no Benim, no Gabão e na África do Sul. O elemento português, mesmo que reduzido, existe também na língua suaíli[3], no Congo e até em Marrocos. Opinamos que o caso da ilha de Ano Bom merece

[1] J. L. Gabão em www.terravista.pt – 20.08.2013.

[2] Mais informações sobre o regimento da Mina em Birmingham [1999: 25--32]. As influências linguísticas portuguesas no Gana são quase nulas provavelmente pelo facto de a fortaleza ter servido apenas como entreposto no tráfico de escravos que eram, por exemplo, trocados pelo ouro. Sendo, precisamente, um centro importante do comércio do ouro, os contactos entre os poucos portugueses que lá viviam e os habitantes das vilas eram proibidos para evitar comércio ilícito ou contrabando. Em 1637 a fortaleza foi conquistada pelos holandeses.

[3] *Cf*. Czopek, [2012: 65-74]. Pelo facto de termos dedicado um trabalho

um estudo separado, sendo um exemplo interessante de passagem do mundo lusófono para o mundo hispanófono.

Na região da Senegâmbia, o comércio no século XVII era controlado pelos judeus portugueses que provavelmente utilizavam um *Jewish Trading Latin* que "(...) poderia muito bem ser considerado um grau preliminar da Língua Franca ou, mais tarde, do português crioulo (…)" [Perl, 1982: 8]. Na mesma zona, instalavam-se os chamados lançados ou *tangomaus*, portugueses ou estrangeiros que adaptaram a sua fala, cultura e religião, vivendo no meio dos africanos e servindo de intermediários entre eles e os comerciantes europeus, comerciando, na maioria dos casos, de forma ilegal[4]. Casavam com mulheres africanas, as chamadas *tangomas*, e tinham os chamados filhos da terra (mestiços, mulatos, crioulos) que se tornavam "menos portugueses" a cada geração, mantendo, no entanto, um português crioulizado com a sua língua materna [*ibidem*]. Os *tangomaus* eram acompanhados pelos *grumetes*, auxiliares nativos com os quais exerciam um comércio pequeno e que os ajudavam nos contactos com a população local. Comunicando com eles e com as *tangomas*, utilizavam provavelmente um português simplificado, tornando-se assim o lado produtivo do processo de pidginização. Os indígenas reproduziam o que ouviam de modo ainda mais simplificado, constituindo o lado recetivo do mesmo processo [Honório Do Couto, 1992: 112]. Essa realidade das fortificações portuguesas correspondia, duma certa forma, à das ilhas no interior do continente, favorecendo o mesmo tipo de mudanças linguísticas [Pereira, 2006: 69].

Ziguinchor, a capital da província senegalesa de Casamança, foi aliada dos portugueses durante muitos anos. A cidade cujo nome

separado a este assunto, no presente artigo vamos concentrar-nos em outras línguas africanas com influência portuguesa.

[4] Soares [1996: 21] citada por Scantamburlo [1999: 23] citado por Hlibowicka-Węglarz [2013: 98]: "Simples aventureiros, renegados e amorados, mareantes, comerciantes de baixa condição, na mira do enriquecimento, escravos forros, mestiços, judeus ou cristãos novos que procuravam escapar-se às fortes malhas da Inquisição, os lançados constituíram-se como núcleos de fora da lei que escolhiam viver às margens das regras sociais, legais e religiosas da sua civilização de origem, integrando-se entre os negros".

deriva, de acordo com uma das hipóteses, da expressão portuguesa 'cheguei e choram' – porque os nativos pensaram que os vinham escravizar – foi fundada pelos portugueses em 1645 como uma feitoria. O rei do Senegal vivia à moda europeia e, na sua corte, habitavam muitos comerciantes portugueses. A população era constituída pelos *fijus di terra*, descendentes dos portugueses e mulheres Diola, que ainda hoje mantêm os apelidos portugueses como Barbosa, Carvalho, da Silva, Fonseca, etc. e pelos chamados *fijus di fidalgo*, a aristocracia de Ziguinchor. Os *fijus di terra* distinguiam-se dos outros grupos étnicos pelo uso da língua crioula, pela religião católica e pelos hábitos europeus. O crioulo era mais falado pela população e, em consequência, as outras etnias aprendiam-no por ser a língua do comércio. As missões cristãs usavam o crioulo como língua litúrgica. Em 1972, Alexandre afirmou que o vocabulário era na grande maioria português, mostrando a morfossintaxe e a fonologia influências das línguas africanas ocidentais (wolof, serer) e mande (mandinka). Nessa altura, o termo 'lançado' já estava em desuso, a palavra *grumete* passou a indicar um habitante extramuros e *tangoma* o feminino do *grumete*.

Apesar de o Senegal ter passado a ser colónia francesa em 1886, nos anos sessenta do século XX 83% da população falava o crioulo de base portuguesa e 71,4% tinha-no como língua materna. Depois da independência, começou o declínio do crioulo de Ziguinchor que passou a ser secundário ao wolof. Contudo, os habitantes da capital de Casamança continuaram a ser conhecidos como *les portuguais*. O crioulo falado em Ziguinchor, atualmente entre as camadas mais idosas da cidade, é do mesmo tipo que o da Guiné-Bissau, mas com vários termos crioulizados do francês, sendo inteligível, no entanto, mesmo com os crioulos cabo-verdianos. Todos esses crioulos fazem parte do grupo africano ocidental, proveniente provavelmente de um protocrioulo comum. A influência do crioulo guineense fez-se sentir também depois da segunda guerra mundial, quando cerca de noventa mil emigrantes da Guiné e de Cabo Verde vieram para o Senegal. Observem-se alguns vocábulos de origem portuguesa no crioulo de Casamança: *artison* (artesão), *disa* (deixar), *djanta* (jantar), *fresku* (fresco), *dur* (dor), *feru* (ferro), *gudja* (agulha), *fos* (fósforo), *falesi* (falecer), *kalker* (qualquer),

kunbersa (conversar), *kutubel* (cotovelo), *lárguma* (lágrima), *lan* (lã), *lingu* (língua), *midida* (medida), *midju* (milho), *mirisi* (merecer), *mindjer* (mulher), *mindjor* (melhor), *nbarkason* (embarcação), *ngasta* (gastar), *otxa* (achar), *paransa* (esperança), *pobri* (pobre), *pulgatori* (purgatório), *ralu* (raro), *sedu* (cedo), *sinora* (cenoura), *simiteri* (cemitério), *txoba* (chuva), *udju* (olho), etc.[5]

No Benim, o forte São João Baptista de Ajudá foi construído pelos portugueses em 1680 e pertenceu a Portugal até 1961. O português era, por decreto do rei do Benim, a única língua estrangeira que podia ser ensinada ou escrita no reino. A influência dos descendentes de portugueses na corte era muito forte e algumas famílias, como os de Souza, tinham um prestígio enorme. O rei sabia falar português, de tal forma que todas as cartas que enviava para o estrangeiro eram escritas em português. A maioria das famílias luso-descendentes residia em Ajudá, principalmente num bairro com casas de traça portuguesa. No forte foi instituída uma escola portuguesa e todos os habitantes, no seu dia-a-dia, comunicavam em português. Em 1985, o forte de Ajudá foi restaurado e instalou-se ali um museu que mostra os vestígios da influência portuguesa bem observáveis até hoje.

Dos vocábulos de etimologia portuguesa podem-se enumerar uns topónimos, como Porto Novo, a denominação que a capital do Benim guarda, até hoje, em detrimento dos seus dois nomes tradicionais (Hogbonou e Adjacê); vários nomes e sobrenomes cujos portadores são designados com a palavra *agudá* ou como "os brasileiros", como Bandeira, Prudêncio, de Medeiros, Cândida, Cesário, Domingos, Martins, etc.; e a famosa forma de cumprimentar *como passou?* que ainda se pode ouvir nas ruas e à qual se responde *bem, brigado*. Milton Guran [2000: 1][6], descrevendo a presença dos brasileiros no Benim nos séculos XVIII e XIX, fala até de uma colonização informal. Na primeira etapa, estabeleceram-se lá brasileiros brancos, traficantes de escravos que se misturavam com mulheres nativas. A segunda etapa começou em 1835 com a chegada maciça dos antigos escravos,

[5] Muitos mais exemplos podem ser consultados em Rougé [2004: 371-385].

[6] *Cf*. também Guran [2002: *passim*].

de diferentes origens, e dos seus descendentes a voltarem do Brasil. A sua reinserção na sociedade africana tornou-se bastante complicada. Sendo diferentes dos outros na sua maneira de se vestirem como os brancos, tendo "maneiras de branco", sendo católicos, muitas vezes alfabetizados, exercendo várias profissões e falando português, desprezavam os africanos como primitivos e selvagens e, ao mesmo tempo, eram desprezados como descendentes dos escravos. Mais tarde, o seu português saiu de uso por causa da imposição da colonização francesa e pela falta de relações com o Brasil. No entanto, permaneceram cultivadas algumas tradições, como o carnaval, a festa do Nosso Senhor do Bonfim ou comer feijoada.

Quanto ao Gabão, um linguista francês Robert Reynard encontrou vários vocábulos e topónimos de origem portuguesa nas línguas autóctones como o vili, o orugu e o mpongué, por exemplo: *Cap Esterias* < Cabo das Esteiras, *brana* < varanda, *fayete* < alfaiate, *fétiche* < feitiço, *finete* < alfinete, *fisdela* < frigideira, *kada* < escada, *kadela* < cadeira, *karsa* < calça, *kueia* < coelho, *kuvalo* < cavalo, *lalanza* < laranja, *mbotau* < botão, *mpa* < pau, *mpipa* < pipa, *ngode* < bigode, *tuaia* < toalha [Morais Barbosa, 1968: 129]. É provável que alguns destes vocábulos tenham entrado nas línguas nacionais por meio dos crioulos africanos de base portuguesa. Além dos exemplos acima citados, não se detetaram outros traços da influência do português no Gabão. No entanto, pode-se citar aqui um relato surpreendente sobre a inteira zona da Guiné escrito já em 1594 por um capitão crioulo André Álvares de Almada:

> Está nesta aldeia uma povoação de negros Sapes… Entre estes negros andam muitos que sabem a nossa língua portuguesa e andam vestidos ao nosso modo… O Rei que hoje reina chama-se Ventura Sequeira; sabe ler e escrever por se criar na Ilha de S. Tiago. Os mais dos negros da sua aldeia são cristãos; os meninos que nela nascem a todos manda baptizar e todas as noites se ensina a doutrina cristã em sua aldeia em voz alta, onde também acodem alguns filhos de alguns negros ladinos da terra, posto que não sejam cristãos (…) os negros desta aldeia são muito entendidos e práticos na nossa língua [Neto da Silva, 1957: 131].

Já na fase inicial da colonização houve africanos a quem foi ensinada a língua portuguesa para servirem de tradutores. O Reino do Congo constitui um caso excecional da difusão do português, já que o rei português D. João II para ali enviou "mestres de ler e escrever"; como resultado, nasceu uma correspondência entre os chefes congoleses e os portugueses na qual as partes se tratavam por irmãos, facto que coincidiu com a concessão de títulos de nobreza aos mais notáveis das cortes de Manicongo e Manisonho. Em 1504, seguiram para o Congo muitos "mestres de ler e escrever" para aí abrirem "escolas onde instruíssem meninos" e levaram consigo "muitos livros de doutrina cristã". Ficamos também a saber que em Portugal, em Lisboa, se criou um seminário para africanos e ameríndios, frequentado pelos filhos e familiares do rei do Congo, pelas castas superiores desse reino e por jovens que vieram para Portugal a fim de se educarem na área de letras e na fé cristã. A presença portuguesa no Congo manteve-se até ao século XIX, sobretudo no comércio exercido pelos chamados pombeiros, agentes africanos ou mulatos que viviam nas chamadas feiras, guardadas pelos soldados portugueses, e viajavam ao longo das rotas comerciais com caravanas, chegando até ao reino de Kazembe no meio do continente e entrecruzando-se com comerciantes árabes de língua suaíli [Oliver, Atmore, 2007: 91-93].

A língua portuguesa deixou os seus vestígios em forma de várias importações que permaneceram até hoje nas línguas indígenas do Congo. Um bom exemplo é o quintando, um dialeto quicongo oriental, falado na região de Kisantu. Este caso é muito interessante sobretudo porque o domínio português na zona do Congo acabou com a chegada dos franceses mas as influências linguísticas sobreviveram até aos nossos dias. Os vocábulos importados colocam-se em vários âmbitos da vida. Repare-se que a maioria deles encontra-se no âmbito da cultura material, no domínio das atividades agrícolas e alimentação. O pequeno número das importações relacionadas com a vida espiritual explica-se por se ter feito a evangelização, desde o fim do século XIX, em francês e em quicongo. As palavras de origem portuguesa fixaram-se nos âmbitos seguintes:

- homem e a saúde: *n-láatu* < mulato; *lupitáalu* < hospital; *nsáalu* < sal;
- vida espiritual e intelectual: *dyáabulu* < diabo; *kátékísimu, kátíkísimu* < catecismo; *katodíka* < católico; *Kídísítu* (antiquado), *Krísu* < Cisto; *kulúnsi* < cruz; *kisakalameénto* < sacramento; *mísa* < missa; *saántu* < santo; *Sààtana*, *Sátána*, *Sátana* < Satanás; *síkóóla* < escola;
- vida social, moedas, medidas: *koónta* < contar; *kupésa* < pesar; *kuvíta* < convidar; *kilumiíngu* < domingo; *mételo, métalo* < metro; *minúta, munúta* < minuto; *mpáku* < pago; *ndô* < dom; *ndóona* < dona; *pálába* < palabra; *sáabala, kisáaba, sábato, kisábáto* < sábado; *wooóla* < hora;
- nomes próprios, gentílicos e topónimos: *Ndó Mbedi, Ndó Mbele, Yáábedi* < Abel; *Ndó Fúúnsu, Lufóonsi, Yááfúúnsu* < Afonso; *Ndó Lúvwalu, Luvwálu* < Álvaro; *Ndó Ntoni* < António; *Dáávidi* < David; Zabéela < Isabel; *Ndó Nzwaawu, Zwáawu* < João; *Zózê* < José; *Ndóóná Mádíya, Madíya* < Maria; *Ndó Póólo,-u, Póólo,-u* < Paulo; *Ndó Mbasi, Basi* < Sebastião; *Medíka* < América; *Mpúto* < Portugal; *mpútúlúkéesu, lukéesu* < português; *ngelési, mungelési* < inglês;
- profissões, trabalho: *dókútóolu* < doutor; *fwáyéeta* < alfaiate; *kapíta* < capitão; *kúsínyéelo* < cozinheiro; *púdísi* < polícia;
- alimentação, agricultura, animais: *bóola, sábóola* < cebola; *búlúku* < burro; *dibata* < pato,-a; *diláala, dilálánsa* < laranja; *dimpâ* < pão; *fadína* < farinha; *fuumu* < fumo; *káfi* < café; *lóosu* < arroz; lumaántu < tomate; *manteka* < manteiga; *m-váalu* < cavalo; *nánása, nánási* < ananás; *nkoófi* < couve; *sáálata* < salada; *súkáadi* < açúcar; *vínu* < vinho;
- vestidos, tecidos, calçados: *nsampátu* < sapato; *vélúulu* < veludo; *kwélénti* < colete; *búni* < boné;
- a casa e a vida doméstica: *fofólo* < fósforo; *kikaála* < escada; *kipéelo* < espelho; *luzyoólu* < tesoura; *méesa* < mesa; *néela* < janela; *nsáaku* < saco; *nsábi* < chave; *nzába, sabúni, zabúngu* < sabão; *pítílô* < petróleo;
- objetos e produtos diversos: *bendíla* < bandeira; *diínta* < tinta;

góolu, *wóolu* < ouro; *kilápi* < lápiz; *lutáálutu* < retrato; *mbángala*, *vingáadi* < bengala; *ndóváayi* < navalha; *nguúya* < agulha; *pepéela* < papel; *tulumbeéta* < trombeta [Bal, 1979: 100-105].

É essencial salientar que quase todas as palavras pertencem à classe dos substantivos. A quase ausência de adjetivos explica-se por as aquisições serem essencialmente de objetos ou produtos. A maior parte dos vocábulos importados seguiu o comportamento morfossintáctico das palavras nativas mas manteve o sentido original. Noutras podem averiguar-se casos de mudança, restrição e extensão da significação:

- mudança da significação: *fofólo*, de 'fósforo', para 'caixa de fósforos'; *meésa*, de 'mesa', para 'refeitório'; *pálába*, de 'palavra', para 'pleito, discussão'; *mpaláta*, de 'prata', para 'medalha religiosa' [*ibidem*: 141];
- restrição ou especialização semântica: *nkoófi*, de 'couve', para 'certa variedade de couve'; *fadína*, de 'farinha', para 'farinha para panificação'; *ndóváayi*, de 'navalha', para 'navalha de barba'; *nsáalu*, de 'sal', para 'sal purgativo'[*ibidem*: 142];
- extensão ou generalização semântica: *kópa*, de 'copo', para 'qualquer vaso para beber'; *kilápi*, de 'lápis', para 'qualquer instrumento para escrever'; *nsampátu*, de 'sapato', para 'calçado'; *Mpútu*, de 'Portugal', para 'Europa' [*ibidem*].

É igualmente importante revelar os pormenores da influência da língua portuguesa no vocalismo e no consonantismo do quintando. A adaptação do sistema vocálico português a um sistema mais pobre levou à redução do número das distinções vocálicas. Em consequência, acontece confusão de timbres, desnasalação ou passagem dos ditongos a vogais simples, tanto na sílaba tónica do português, como nas átonas. O outro fenómeno é uma certa instabilidade no timbre das vogais átonas do português. Não obstante, o campo das mudanças mais numerosas e típicas é o consonantismo. A seguir, apresentam-se alguns exemplos das caraterísticas do sistema vocálico e consonântico do quintando que originaram a chamada reestruturação silábica:

- desnasalação das vogais e redução dos ditongos: sabão > *sabúni*; bandeira > *bendíla*;

- as consoantes iniciais mantiveram-se inalteradas ou sofreram a prótese de um elemento consonântico nasal: copo > *kóopu*; trombeta > *tulumbeétá*; pago > *mpáku*; dona > *ndóona*;
- formação de nexos consonânticos em posição inicial e intervocálica: Afonso > *Fuúnsu*; anjo > *wáánzyo*; bengala > *mbángala*;
- manutenção de quase todas as surdas em posição intervocálica e ensurdecimento das sonoras: casa > *kassa*; camisa > *kamissa*;
- passagem de 'v' para 'b': chave > *nsábi*; palavra > *pálába*; virar > *bilá*;
- substituição do 'r' pelo 'l': arroz > *lóosu*; burrico > *búlúku*; Rosa > *Loósa*; negrito > *nenglito*;
- confusão no uso de 'l' e 'd': veludo > *vélúulu*; sábado > *sáabala*; escada > *kikaálá*; católico > *katodíka*; polícia > *púdísi*;
- redução dos grupos consonânticos à única consoante ou a vogais simples: fósforo > *fofólo*; cartucho > *tuúsa*;
- prótese de semiconsoante, que transforma a estrutura silábica inicial de V para CV: anjo > *wáánzyo,* Afonso > *Yááfúúnsu*;
- aférese da vogal inicial e eventualmente da consoante seguinte, que reduz o número de sílabas e elimina as estruturas silábicas V e CV: açúcar > *sukáadi*; inglês > *ngelési*; cebola > *bóola*;
- vogais epentéticas: metro > *méetelo*;
- disjunção de grupos consonânticos, por epêntese vocálica ou metátese: posto > *póósita*; escola > *síkóóla*; retrato > *lutáálutu*; purgante > *púlúkáanti*;
- queda da consoante final e a paragoge vocálica: lápis > *kilápí*; contar > *koónta*; cruz > *kulúnsi*;
- apócope, que reduz o número de sílabas: Dom Francisco > *Ndó Fula*; laranja > *diláala*; Portugal > *Mpútu*; Pataco > *m-pátá* [*ibidem*: 133-134].

Esta reestruturação da sílaba e da palavra encontra-se largamente difundida no "negro-português" e nos falares crioulos de várias origens. Contudo, não atingiu o mesmo grau de realização em todos os falares: há falares que a praticam de modo parcial (os crioulos cabo-verdianos), há outros que apenas tendem para ela (o *kriyôl* do Senegal), e outros que a generalizam, quer com poucas exceções (os

crioulos do golfo da Guiné), quer sem exceção nenhuma (na área congo-angolana).

Para completarmos as informações sobre a presença portuguesa em África fora das fronteiras dos PALOP, devemos mencionar ainda o reino de Marrocos, mesmo tendo em conta a muito reduzida influência linguística portuguesa. A expansão portuguesa nessa zona teve sempre subjacente uma política de ocupação territorial. Assim, Portugal ocupou uma série de lugares ao longo da costa marroquina: Ceuta, Sta. Cruz do Cabo de Gué (Agadir), Mogadouro, Safim, Azamor, Mazagão, Aguz, Arzila, Tânger, etc. [Oliveira, 1999: 106]. O chamado período português durou de 1415 a 1550. Em 1640 e 1663, respetivamente, Ceuta e Tânger foram cedidas a Inglaterra. Mazagão permaneceu portuguesa até 1769 quando o Marquês de Pombal ordenou a sua evacuação na sequência do tratado de paz com o sultão Mohammed III[7]. Os historiadores, na maioria dos casos, avaliam a presença portuguesa em Marrocos como tendo sido um fracasso, sendo a batalha de Alcácer Quibir a última manifestação do expansionismo português [Vidal, 2008: 137-138]. Observem-se algumas palavras de origem portuguesa no dialeto de Marrocos, a chamada *darija*, que se referem por exemplo a peças de vestuário, como *qamija* (camisa), *saia* (saia), *sabate* (sapato), *randa* (renda); ao mobiliário e aos utensílios, como *qabeta* (gaveta), *garro* (cigarro), *mário* (armário), *qarrossa* (carroça); ou ainda outros termos importantes durante a presença portuguesa, como *brassa* (praça) ou *dutur* (doutor) [Mendes Paula, 2010]. Infelizmente, as poucas palavras de origem portuguesa ainda existentes na *darija* marroquina tendem a desaparecer, subsistindo ainda no vocabulário dos habitantes mais idosos, sobretudo nas zonas rurais.

[7] *Cf*. Vidal [2008: *passim*]. O Autor descreve a extraordinária história da fortaleza marroquina de Mazagão cujos habitantes foram obrigados a abandoná-la e, passando por Lisboa e Belém no Brasil, a estabelecer-se na Nova Mazagão especialmente construída para este fim à beira do rio Amazonas. É uma descrição comovente de uma longa viagem de transição que durou vários anos, levou à transformação da inteira sociedade e fez com que não fosse possível reconstruir a cidade tal e como ela era em Marrocos.

Viajando mais para o sul, na África do Sul, além dos padrões portugueses, dos quais o mais antigo, o Padrão de Santo António, foi erguido por Bartolomeu Dias em 1488, alguns traços do português encontram-se ainda no africânder, a língua considerada por muitos como um semi-crioulo [Mesthrie, 2002: 87]. Não foram precisamente os portugueses que colonizaram o território da atual República Sul-Africana, mas sim os holandeses e, mais tarde, os ingleses, apesar de os princípios da presença europeia na África Austral terem sido portugueses [Birmingham, 1999: 7-11][8]. Contudo, a língua que os colonizadores falavam com os seus escravos, quando eles ainda não compreendiam o holandês, era a língua franca portuguesa, uma espécie de crioulo português, misturado com palavras das línguas bantu e malaias, que tinha sido criado nas costas do Golfo da Guiné e nas plantações e que, mais tarde, se divulgou ao longo de todos os rumos marítimos. Segundo a teoria de Hesseling, um linguista holandês, a língua franca portuguesa, chamada de 'malaio-português', foi tão popular no Cabo no século XVIII que influenciou o holandês e o crioulizou. Hesseling afirma que praticamente toda a população era bilingue numa certa altura, até mesmo os khoikhoi[9] que são os indígenas da África do Sul. Este bilinguismo foi a causa do nascimento do africânder. Os brancos e os seus criados, que falavam o crioulo português, uma língua muito simplificada, começaram a simplificar também o holandês que, assim, contribuiu para a formação do africânder [Valkhoff, 1964: 4][10]. Esta teoria foi criticada sobretudo pe-

[8] A presença portuguesa limitou-se, no princípio, a visitas passageiras no caminho da Asia. No entanto, cinco séculos mais tarde, a cidade do Cabo tornou-se um dos destinos principais da emigração portuguesa.

[9] Os khoikhoi, ou seja, os pastores do grupo khoisan foram chamados pelos colonizadores de hotentotes, palavra que em holandês significa 'gago', provavelmente por não conseguirem reproduzir a sua língua. O termo é considerado atualmente como pejorativo.

[10] *Cf*. também Mestrhie R. [2002: 14, 82, 94]: O autor menciona que antes de 1652 naquela zona era usado um jargão basado em inglês com palavras do português e do holandês. Alguns escravos, sobretudo de Angola e Moçambique, usavam um certo tipo de crioulo português; outros uma variante mais ou menos

los linguistas bures, por razões raciais. Além disso, nos séculos XVII e XVIII a colónia do Cabo era tanto multirracial como multilinguística e os khoikhoi iam-se tornando um fator cada vez mais influente. Segundo outros linguistas[11], são as línguas nativas dos khoikhoi que devem ter dado a principal contribuição para a mudança da língua dos brancos. Além disso, Hesseling utilizava como base a língua portuguesa de Tugu que estava na última fase do processo de malaização, mas foi provavelmente o crioulo dos séculos XVII e XVIII que deve ter tido um maior número de elementos portugueses [Valkhoff, 1968: 53]. Valkhoff [Veloso, 1967: 69] afirma que a generalidade dos escravos trazidos do Oriente não falavam malaio-português mas um português simplificado. Veloso [1967] concorda que a língua franca que se usava no século XVII era uma espécie de baixo português.

Da sociedade do Cabo faziam parte ainda os chamados *Mardijkers*, representantes duma classe de mulatos libertos de Batávia, que se vestiam à portuguesa, eram católicos secretos mas assistiam aos serviços das igrejas protestantes por falta de sacerdotes católicos e falavam malaio e língua franca. Hoje em dia, os seus descendentes são chamados de Slamaiers, falam afrikaans mas ainda se podem ouvir algumas expressões portuguesas nas suas conversas do dia-a-dia [Valkhoff, 1964: 4].

No século XVII o português era ainda uma língua mundial: na própria Holanda existiam relações comerciais com Portugal, viviam judeus portugueses, os missionários iam para a Batávia… Em 1685, o Padre Guy Tachard, com cinco outros missionários, fez uma visita ao Cabo. Foram muito bem recebidos por H. A. van Rheede, Comissário-

khoinizada do malaio mas a maioria empregava as formas jargonizadas do holandês. O autor menciona também que a linguagem chamada de Cape Dutch pidgin continha influencias lexicais portuguesas como a palavra maskie, 'se calhar, (mesmo) se', derivada do português mas que, que tinha uma função modal de indicar incerteza: Maski ik wil dat bloed ook wel drinken, dan word ik sterk (Se calhar vou também beber aquele sangue, depois torno-me mais forte), ou a indicação do aspeto perfeito e da realização duma ação por meio da expressão (al) gedaan que funcionava do mesmo modo como o ja em Cape Creole Portuguese.

[11] *Cf*. Veloso [1967], Valkhoff [1964].

-Geral da Companhia, que conversou com eles em português. P. Tachard tomou contacto com a comunidade católica clandestina, confessando muitos em português e outras línguas [Veloso, 1967: 77].

Como efeito dessa situação bastante complicada, não se podem ignorar algumas caraterísticas que o africânder deve ao português como a dupla negação, que não aparece no holandês; no africânder podem-se encontrar diversas palavras e topónimos de origem portuguesa: *nooi* (noiva), *kassie* (caixinha), *parra!* (pára!), *bira-bira*! (vira-vira), *tjappa*! (chapa, ir de chapa, ir de frente), *bankoe*, *bangkoe* (banco, termo marinho), *brakoe* (buraco), *baka* (vaca), *kawalloe* (cavalo), *kraal* (corral), *peesje kawalloe* (peixe cavalo), *palawer* (palavra), *piering* (pires), *pikkenien* (pequenino, criança), *sambreel* (sombreiro, ou do inglês *umbrella*?), *tronk* (tronco, prisão), *pa* (pai), *paai* (velho escravo, velho de cor), *ma*, *maai* (mãe), Província do Natal, Baía de Saldanha, Baía de Santa Luzia, Baía da Lagoa, Cabo das Agulhas, Angra Pequena, etc. [Valkhoff, 1968: 54]. Os holandeses não desprezavam a língua franca portuguesa. Se houve tentações de erradicá-la, foi só por motivos de prestígio. No lugar do idioma de Portugal, as autoridades pretendiam implantar o holandês. Apesar disso, o português continuou a ser falado, contra a lei, por vezes até muito tarde.

Concluindo, a língua portuguesa, ao longo da história, teve a posição de um idioma que facilitava a comunicação em muitos países de África. Pode-se constatar que o português foi a língua da unidade interétnica e intercultural ao longo de muitos séculos e, se se colocar em prática uma política linguística apropriada, é capaz de manter essa posição.

Referências bibliográficas

ALEXANDRE, P. (1972), *An introduction to languages and language in Africa*, Heinemann, London.

ARENAS, F. (2011), *Lusophone Africa. Beyond independence*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

BAL, W. (1979), *Afro-Românica Studia*, Edições Poseidon, Albufeira.

BIRMINGHAM, D. (1999), *Portugal and Africa*, Ohio University Press, Athens (Ohio).

CZOPEK, N. (2012), "Algumas observações sobre a influência do português sobre o suaíli", em: Dybeł, K. [et al.] (eds.), *Pensées orientale et occidentale: influences et complémentarité. Études réunies*, Księgarnia Akademicka, Kraków, pp. 65-74.

GURAN, M. (2000), *Agudás: Os* brasileiros *do Benin*, Nova Fronteira / EGF – Editora Gama Filho, Rio de Janeiro.

GURAN, M. (2002), "De bricolagem da memória à construção da própria imagem entre os agudás do Benim", [on line] http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n28_p45.pdf – 21.08.2013.

HLIBOWICKA-WĘGLARZ, B. (2013), *Portugalskie języki kreolskie w Afryce*, UMCS, Lublin.

HONÓRIO DO COUTO, H. (1992), "Lançados, grumetes e a origem do crioulo português no noroeste africano", em: D'Andrade, E., Kihm, A. (eds.), *Atas do Colóquio sobre crioulos de base lexical portuguesa*, Colibri, Lisboa, pp. 109-122.

MAŁOWIST, M. (1976), *Konkwistadorzy portugalscy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

MENDES PAULA, F. (2010), "Influências do português na darija marroquina", [on line] http://aventar.eu/2010/09/18/a-influencia-do-portugues-na-darija-marroquina-alguns exemplos – 23.09.2013.

MESTHRIE, R. (2002), *Language in South Africa*, Cambridge University Press, Cambridge.

MORAIS BARBOSA, J. (1968), *A Língua Portuguesa no Mundo*, Sociedade de Geografia, Lisboa.

NETO DA SILVA, S. (1957), "Breves notas para o estudo da expansão da língua portuguesa em África e Ásia", *Revista de Portugal*, série A, 22, Lisboa, pp. 129-147.

OLIVEIRA, A., de [et al.] (1999), *História dos descobrimentos e expansão portuguesa*, Universidade Aberta, Lisboa.

OLIVER, R., ATMORE, A. (2007), *Dzieje Afryki po 1800 roku*, Książka i Wiedza, Warszawa.

PEIXOTO FONSECA, F. V. (1985), *O português entre as línguas do mundo*, Livraria Almeida, Coimbra.

PEREIRA, D. (2006), *Crioulos de base portuguesa*, Caminho, Lisboa.
PERL, M. (1982), "Acerca de alguns aspetos históricos do português crioulo em África", *Biblos*, 58, pp. 1-12.
ROUGÉ, J. L. (2004), *Dictionnaire étymologique des créoles portugais d'Afrique*, Karthala, Paris.
SCANTAMBURLO, L. (1999), *Dicionário do Guineense : Introdução e notas gramaticais*, vol. 1, Colibri, Lisboa.
SOARES, M. J., (1996), *Os lançados nos contactos euro-africanos nos rios da Guiné: século XVI – meados do século XVIII*, IICT, Lisboa.
VALKHOFF, M. F. (1964), *África do Sul e Portugal*, Tipografia das Missões Católicas, São Tomé.
VALKHOFF, M. F. (1968), "Algumas reflexões sobre os dialetos crioulos", *Boletim mensal da Sociedade de Língua Portuguesa*, Lisboa, pp. 49-60.
VELOSO, F. J. (1967), "Português, crioulo e afrikaans", *Revista de Portugal*, série A, 32, Lisboa, pp. 59-78.
VIDAL, L. (2008), *Mazagan. Miasto, które przepłynęło Atlantyk*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.27

Przemysław Dębowiak
Uniwersytet Jagielloński
pdebowiak@gmail.com

A língua portuguesa na transcrição cirílica num dicionário do século XVIII

Resumo:
Nos anos 1787-1789 foram publicados dois volumes de uma grande obra lexicográfica intitulada *Linguarum totius orbis vocabularia comparativa* (…) que comummente se costuma chamar Dicionário de Catarina a Grande da Rússia. O dicionário contém 273 entradas russas de vários grupos temáticos, cada uma com equivalentes semânticos em duzentas línguas europeias e asiáticas. Todos os vocábulos, sem exceção alguma, vêm transcritos no alfabeto cirílico russo, independentemente da língua cujo léxico representam. O artigo trata, em linhas gerais, da transcrição das palavras portuguesas incluídas no dicionário.
Palavras-chave: português, lexicografia, transcrição, transliteração, alfabeto cirílico.

Abstract:
The Portuguese language in Cyrillic transcription in an eighteenth-century dictionary
In 1787-1789 two volumes of a huge lexicographic work were published, with the title *Linguarum totius orbis vocabularia comparativa* (…), commonly called Catherine the Great's Dictionary. The dictionary contains 273 Russian entries

from different thematic groups, each one with semantic equivalents in two hundred European and Asiatic languages. All the words, with no exception, are transcribed in the Russian Cyrillic alphabet, independently from the language they represent. The paper deals, in general terms, with the transcription of Portuguese words included in the dictionary.

Keywords: Portuguese, lexicography, transcription, transliteration, Cyrillic alphabet.

Introdução

No presente trabalho referimo-nos a uma grande obra lexicográfica publicada em São Petersburgo na segunda metade do século XVIII, que comummente se costuma chamar Dicionário de Catarina a Grande da Rússia (adiante: DC). O primeiro volume deste dicionário apareceu em 1787 com o título russo[1]: *Сравительные Словари всѣхъ языковъ и нарѣчій, собранные десницею всевысочайшей особы. Отдѣленіе первое, содержащее въ себѣ Европейскіе и Азіатскіе языки*. O segundo volume veio à luz em 1789 e além de um título idêntico em russo, tem também um título latino: *Linguarum totius orbis vocabularia comparativa; Augustissimae cura collecta. Sectionis primae, Linguas Europae et Asiae complexae*; em português, ambos equivalem aproximadamente a: *Vocabulários comparativos de todas as línguas e falares da Europa e Ásia* (…). Os dois volumes contam em conjunto quase 900 páginas, com o texto impresso em duas colunas.

O dicionário está organizado segundo o princípio onomasiológico. A sua nomenclatura consta de 273 entradas russas numeradas, ordenadas em grupos temáticos que não são homogéneos nem exaustivos, p.ex.: religião, família, partes do corpo, medidas de tempo, plantas,

[1] O título é citado na versão original, contendo letras próprias do alfabeto russo da época, em vigor de 1708 a 1918, aprovado pelo czar Pedro I da Rússia em 1710.

animais, adjetivos, verbos, pronomes, etc. e cuja lista completa (com a tradução latina) se encontra no fim do segundo volume. Cada entrada tem equivalentes semânticos em duzentas línguas europeias e asiáticas, embora muitos não estejam referidos, essas lacunas estão marcadas com reticências. O segundo volume inclui também um apêndice que contém doze numerais com equivalentes em 222 línguas: *Числа Европейскихъ и Азіатскихъ народовъ* (pt. *Numerais dos povos europeus e asiáticos*). Talvez o mais curioso seja que todos os vocábulos, sem exceção alguma, vêm transcritos no alfabeto cirílico russo, independentemente da língua cujo léxico representam.

O repertório das línguas invocadas começa com as da Europa, isto é: línguas eslavas, celtas, o grego, o latim, línguas românicas, germânicas, bálticas, o albanês, o húngaro. Seguem-se depois as línguas da Ásia, faladas no império de Catarina II e não só: idiomas siberianos, caucasianos, línguas iranianas, o hebraico, o iídiche, o árabe, o japonês, o chinês, o javanês e várias outras. A cada idioma é conferido um número fixo; no caso do português, é o 26 (na parte com numerais, muda para o 28).

No título do dicionário está assinalada a proteção da "altíssima pessoa", oferecida à redação da obra. Trata-se obviamente da czarina Catarina II, a Grande (1729-1796). No prefácio atribui-se-lhe a iniciativa de tal empreendimento e a ajuda na elaboração da nomenclatura (a imperatriz teria provido quase metade das palavras). Como Catarina, a Grande não podia realizar a obra sozinha, em 1785 pediu a Simon Peter Pallas (1741-1811), médico e naturalista alemão morando em São Petersburgo, para continuar o trabalho. É ele quem está assinado debaixo do prefácio onde revela ter-se servido de pequenos vocabulários manuscritos e de fontes impressas a fim de completar o material lexical de várias línguas[2].

Não se pode negligenciar a contribuição de um outro cientista alemão para a realização do DC, Hartwig Ludwig Christian Bacmeister

[2] Para saber mais sobre a atividade científica (sobretudo no campo da história natural) e as viagens de Pallas, cf. p.ex. Archimbault [2010: 70-73], Comtet [2010: 96-97].

(1730-1806), na altura também residindo em São Petersburgo. No prefácio menciona-se que elaborou a base lexical das 47 primeiras línguas do dicionário. Além disso, é muito provável ter sido ele quem concebeu tal obra lexicográfica, já nos anos 70 do século XVIII[3]. A recolha do material de línguas faladas fora do império pôde realizar-se graças à cooperação com cientistas estrangeiros e diplomatas russos vivendo em outros países. Portanto, a participação da imperatriz na elaboração do dicionário terá sido sobretudo simbólica.

A segunda edição do dicionário, redigida pelo Sérvio Teodor Janković, foi publicada logo nos anos 1790-1791 sob o título *Сравительный Словарь всѣхъ языковъ и нарѣчій по азбучному порядку расположенный* (pt. *Vocabulário comparativo de todas as línguas e dialetos ordenado alfabeticamente*). Apareceu em quatro volumes e foi enriquecida com palavras de 79 línguas africanas e americanas. As entradas da nomenclatura, desta vez constituída pelos vocábulos das respetivas línguas, vêm ordenadas alfabeticamente, de acordo com as regras do alfabeto cirílico russo.

Se o DC e a sua origem já estavam detalhadamente descritos [Juszkiewicz, 1975; Archimbault, 2010: 73-75; Jakubczyk, no prelo], o material linguístico foi estudado apenas seletivamente. Analisou-se, entre outros, o léxico russo [Juszkiewicz, 1976], albanês [Stachowski, 1987], francês [Bochnakowa, 1999; Bochnakowa, 2013; Comtet, 2010: 108-111], ucraniano [Fałowski, 1999], checo [Fałowski, 2000], alemão [Comtet, 2010: 100-103], inglês [*ibidem*: 103-105], espanhol [*ibidem*: 106-108; Stala, 2011] e polaco [Jakubczyk, 2014].

Na presente intervenção propomo-nos a demonstrar algumas das caraterísticas mais marcantes da transcrição cirílica do material linguístico português, decorrendo de uma análise geral que não pretende

[3] Bacmeister empreendeu a elaboração de um dicionário comparativo que contivesse designações de determinados objetos em diferentes línguas. O cientista alemão expôs o interesse da sua tarefa em Idea et desiderata de colligendis linguarum speciminibus (1773); para recolher o material lexical, redigiu um questionário destinado a ser enviado às autarquias locais de várias províncias do país. Note-se que tal método se assemelha bastante àqueles que no século XX viriam a ser largamente aplicados na geografia linguística.

ser exaustiva. O lado gráfico desse material é particularmente interessante, sobretudo pelo seu caráter um tanto exótico.

1. Vocalismo

1.1. Tal como no alfabeto português contemporâneo, o timbre das vogais não está marcado senão ocasionalmente. Quaisquer acentos gráficos são reproduzidos com acento exclusivamente agudo. Por um lado, este procedimento reflete a presença de acentos – na escrita portuguesa do século XVIII – nas palavras que hoje já não os levam; por outro lado, ofusca uma das funções dos acentos portugueses, nomeadamente, aquela de indicar o timbre aberto ou fechado da vogal tónica. Exemplos[4]:

- <é>/<ê>: [40] Пé – *Pé*, mas [215] Эспéссо – *Espesso* (*Espêsso*);
- <ó>/<ô>: [188] Викто́рїя – *Vitória* (*Victória*), mas [60] Амóръ – *Amor* (*Amôr*), [112] Фóго –*Fogo* (*Fôgo*);
- <á>: [243] Эстá – *Está*, [245] Пápa – *Para* (*Pára*).

No entanto, a falta de consequência neste aspeto é bem notável[5].

Por um lado, faltam acentos correspondentes em muitas palavras que supostamente os levavam na grafia do século XVIII e continuam a tê-los na escrita contemporânea, p.ex. [73] Сиркуло – *Círculo*, [104] По – *Pó*, [157] Пассаро – *Pássaro*, [244] Да – *Dá*.

Por outro lado, aparecem acentos em palavras que talvez não os levassem na escrita geral, mas sim nas obras dedicadas ao ensino da pronúncia correta ou em dicionários, marcando assim a sílaba tónica. Assim, encontramos p.ex. [181] Гуизáдосъ – *Guisados*, [212] Агýдо – *Agudo*, e vários infinitivos, entre os quais [228] Бебéрь – *Beber*,

[4] Os números entre colchetes correspondem aos números das entradas no DC. As formas entre parênteses indicam a grafia que a palavra respetiva tinha – ou podia ter – no século XVIII.

[5] O caráter aleatório do emprego dos acentos gráficos no DC também se nota na transcrição cirílica das palavras de outras línguas [Comtet, 2010: 97-98].

[231] Дормúрь – *Dormir* (ao lado de [65] Подеръ – *Poder*, [241] Фундирь, Дейтарь – *Fundir, Deitar*). Levam acento supérfluo também alguns numerais, p.ex. [280] Сéте – *Sete*.

1.2. A língua russa desconhece vogais nasais, portanto o alfabeto cirílico russo carece de letras e sinais especiais para as denotar. No DC, as nasais portuguesas transcrevem-se normalmente com letras correspondentes às vogais orais, mais uma consoante nasal (<н> ou <м>), p.ex.:

- [◌̃]: [8] Ирманъ – *Irmã*, [195] Кампо – *Campo*;
- [ẽ]: [29] Денте – *Dente*, [96] Темпо – *Tempo*;
- [ĩ]: [94] Инверно – *Inverno*, [258] Синь – *Sim*;
- [õ]: [33] Омбро – *Ombro*, [106] Монте – *Monte*;
- [ũ]: [114] Фундура – *Fundura*, [274] Унь – *Um*.

1.3. Os ditongos orais transcrevem-se de várias maneiras, prevalecendo o critério ou fonético, ou gráfico. Trata-se então de grafias mais próximas ora de transcrição, ora de transliteração, respetivamente. Exemplos:

	transcrição	**transliteração**
[aj]	[3] Пай – *Pai* [83] Сарайва – *Saraiva*	–
[ej]*	[47] Лейте – *Leite* [150] Карнейро – *Carneiro*	[57] Куеиша – *Queixa* [108] Оитеиро – *Oiteiro*
[oj]	[88] Нойте – *Noite* [148] Бой – *Boi*	[108] Оитеиро – *Oiteiro*
[aw]	–	[220] Мао – *Mau* (*Mao*) [221] Мау – *Mau*
[iw]	–	[72] Фрїо – *Frio* [100] Рїо – *Rio*
[ow]	[48] Увидо – *Ouvido* [93] Утоно – *Outono***	[122] Оуро – *Ouro* [183] Коураза – *Couraça*

	transcrição	**transliteração**
[ja]	[236] Гїарь – *Guiar* [238] Семїарь – *Semear*	[219] Беато – *Beato*
[j□]	[107] Прайя – *Praia* [188] Викто́рїя – *Vitória*	[102] Арéа – *Areia* (*Arêa*) [192] Конкордїа – *Concórdia*
[ju]	[125] Продигїю – *Prodígio* [141] Сентею – *Centeio*	[78] Раїо – *Raio* [221] Феїо – *Feio*
[wa]	–	[184] Гуарда – *Guarda* [277] Куатро – *Quatro*
[w□̃]	–	[30] Лингуа – Língua [98] Агуа – Água
[wɛ]	[28] Гуэлла – Goela	[41] Жоельо – Joelho

* Hoje pronunciado [□j], quando acentuado, na norma-padrão de Lisboa.

** A transcrição só com a letra <y> (e não <oy>) pode sugerir a pronúncia [o], própria dos dialetos portugueses centro-meridionais, ou então reflete a pronúncia russa aproximada deste ditongo português, a semivogal [w] não tendo estatuto de fonema em russo.

Já agora, atente-se à transcrição das palavras que contêm grupos <gue>, <gui>, <que>, <qui> nos quais a letra <u> não se lê:

	transcrição	**transliteração**
<gue>	[189] Герра – *Guerra*	[45] Сангуэ – *Sangue*
<gui>	[236] Гїарь – *Guiar*	[181] Гуиза́досъ – *Guisados*
<que>	[207] Пикено – *Pequeno*	[57] Куеиша – *Queixa*
<qui>	[261]/[273] Аки – *Aqui*	–

Só nalguns casos os redatores salvaguardaram a letra <u>, transcrevendo as outras palavras tal como se pronunciam.

1.4. Os ditongos nasais foram mais difíceis de transcrever uma vez que o alfabeto russo ignora sinais que indiquem nasalidade, como já dissemos. Por isso optou-se por várias soluções.

O ditongo [□̃j] só aparece num vocábulo: [4] Май – *Mãe*, cuja transcrição relembra a antiga grafia *Mãi*.

O ditongo [□̃j][6], sempre em final de palavra, transcreve-se com a letra <e> mais uma consoante nasal (<н> ou <м>) seguida do sinal forte <ъ>, p.ex.: [275] Сенъ – *Sem*, [284] Семъ – *Cem*.

O ditongo [w□̃] encontra-se apenas no vocábulo [266] Квандо – *Quando*.

O ditongo [□̃w̃] aparece em muitas palavras e deve ter sido mesmo problemático para os redatores porque se encontra transcrito de seis maneiras diferentes. Algumas delas aproximam-se mais da pronúncia do ditongo:

- <онъ>, p.ex. [7] Ирмонъ – *Irmão*, [46] Коразонъ – *Coração* (a grafia mais frequente);
- <óнъ>: [154] Кóнъ – *Cão*;
- <аонъ>: [203] Саонъ – *São*;
- <анъ>: [259] Нанъ – *Não*;

enquanto que outras constituem uma simples transliteração:

- <ао>: [91] Верао – *Verão*;
- <аó>: [200] Трованó – *Trovão* (*Trovaõ*).

1.5. Alguns vocábulos deixam transparecer traços da elevação das vogais átonas. Assim, torna-se óbvio que nesses casos prevaleceu o critério fonético, pelo menos parcialmente.

O som [ɨ] aparece em vez de [e], o que é notado com a letra <и>: [187] Дисграза – *Desgraça*, [207] Пикено – *Pequeno*.

O som [u] aparece em vez de [o], o que está assinalado com as letras:

- <у>: [151] Корну – *Corno*, [172] Фугао – *Fogão*;
- <ю>, quando faz parte do ditongo [ju]: [141] Сентею – *Centeio*, [125] Продигїю – *Prodígio*.

[6] Hoje pronunciado [□̃j] na norma-padrão de Lisboa.

2. Consonantismo

2.1. Até 1911, na grafia portuguesa usavam-se as consoantes geminadas etimológicas <cc>, <ll>, <nn> e <tt>, mesmo que se pronunciassem como consoantes simples. No DC procedeu-se a uma transliteração consequente dessas geminadas, p.ex.: [149] Вакка – *Vaca*; [42] Пелле – *Pele*; [95] Анно – *Ano*; [126] Матта – *Mata*.

2.2. A letra <h> inicial, que não corresponde a nenhum som, é consequentemente omitida na transcrição: [14] Омень – *Homem*, [213] Умидо – *Húmido* (mas lembre-se que *Úmido* é a grafia vigente no Brasil).

2.3. Embora o russo conheça várias consoantes palatais que se notam facilmente no alfabeto cirílico, a transcrição das palatais portuguesas foi problemática para os redatores do DC. A solução mais simples, como parece, teria sido transcrevê-las de acordo com as regras do alfabeto russo, ou seja: <ль> por [λ], <нь> por [□], <ш> por [□] e <ж> por [□] – sob a condição de se saber identificar esses sons. Não se conseguiu fazê-lo senão ocasionalmente, confundindo [λ] com [lj], [□] com [nj], [□] com [□] e não reconhecendo a palatalização de [s] e [z] finais (a não ser que nas fontes consultadas esse fenómeno não estivesse assinalado). Por vezes adotou-se uma transliteração literal, com novas letras inventadas – <ҷ> e <ҥ̂>, utilizadas também na transcrição de palavras de outras línguas [*cf.* Comtet, 2010: 98-99].

	transcrição	**transliteração**	**outras grafias**
[λ]	[20] Ольо – *Olho*	[6] Фильҷа – *Filha* [133] Фолҷа – *Folha*	[5] Фильҷїо – *Filho*
[□]	[37] Уньасъ – *Unhas*	[182] Динҷеиро – *Dinheiro*	[161] Галлиня – *Galinha*

	transcrição	transliteração	outras grafias
[□]	[145] Бишо – *Bicho* [205] Байшо – *Baixo*	[22] Пестанасъ – *Pestanas* [185] Риха –*Rixa** [199] Лузъ – *Luz*	[12] Рапасъ – *Rapaz*** [82] Жува – *Chuva****
[□]	[86] Жело – *Gelo* [196] Жуго – *Jugo*	[125] Продигїю – *Prodígio* [226] Юкундо – *Jucundo*	[201] Ѣвенилъ – *Juvenil*

* Embora a letra <x> corresponda ao som [x] no alfabeto cirílico russo.

** Indicação do ensurdecimento da consoante final, mas não da palatalização.

*** Embora a letra <ж> represente o som [ʒ] no alfabeto cirílico russo.

2.4. A transcrição das palavras com as consoantes fricativas /s/ e /z/, correspondendo em português aos grafemas <c>, <ç>, <s>, <ss> e <z>, está longe de ser homogénea.

	transcrição	transliteração	outras grafias
[s]	[26] Фасесъ – *Faces* [171] Сидаде – *Cidade*	[120] Фоссо – *Fosso* [176] Цинта – *Cinta*	[2] Зео – *Céu* [16] Кабеза – *Cabeça**
[z]	[218] Формозо – *Formoso*	[197] Васо – *Vaso*	[116]/[117] Ларгуэца – *Largueza***

* Ainda que a letra <з> costume corresponder ao som [z] no alfabeto cirílico.

** Embora a letra <ц> represente a consoante [□] no alfabeto cirílico.

No caso das palavras em que os sons [s] e [z] se notam originalmente com as letras <s> e <z> é impossível precisar se se trata de uma transliteração ou uma grafia fonética, como p.ex. em: [59] Сонно – *Sono,* [75] Солъ – *Sol*, [11] Донзелла – *Donzela*, [242] Козéрь – *Cozer*.

Note-se que à letra portuguesa <c> com o valor fonético [k] corresponde sempre a letra russa <к>, p.ex.: [43] Карне – *Carne*, [118] Бурако – *Buraco*, [213] Кру –*Cru*.

3. Conclusão

A partir do que acaba de ser exposto, está quase certo que Simon Peter Pallas e Hartwig Ludwig Christian Bacmeister não falavam português, por isso mesmo, bem como pelo facto de as fontes utilizadas pelos redatores terem sido sobretudo escritas e não orais, trata-se geralmente de uma transliteração mais ou menos conseguida e nem sempre consequente. Elaborar uma transcrição cirílica do português terá sido certamente uma tarefa difícil, também porque os contactos linguísticos luso-russos eram praticamente inexistentes; no caso de outras línguas, tais como o alemão ou o francês, que já tinham fornecido empréstimos ao russo, só foi preciso atualizar as soluções já adotadas.

Não obstante, uma vez que o critério fonético também se revelou decisivo num certo número de casos, Pallas e Bacmeister devem ter tido pelo menos alguma ideia sobre as regras da pronúncia portuguesa, ou então entraram em contato com um lusofalante.

Fosse como fosse, a diversidade das inconsequências dá a impressão de que as palavras portuguesas não foram transcritas por uma só pessoa nem num só período de tempo.

Obviamente, essas observações não esgotam as caraterísticas do material português incluído no DC. Embora esse material apresente vários erros de tipografia e até contenha vocábulos duvidosos ou difíceis de explicar, podem-se detetar alguns arcaísmos morfológicos e lexicais. Seria interessante também estudar o vocabulário português e o material das outras línguas românicas do DC numa perspetiva comparativa.

Para terminar, sublinhe-se que o DC reflete o crescente interesse pelo problema do parentesco linguístico, partindo da teoria da origem

comum de todas as línguas do mundo que no século XVIII ganhava cada vez mais relevo. Deve ser tratado com reserva, mais como uma curiosidade e não um dicionário comparativo sério, mesmo assim, constitui, sem dúvida alguma, um monumento lexicográfico importante que fornece informações relevantes sobre o vocabulário das línguas nele incluídas.

Fonte lexicográfica

Сравительные Словари всѣхъ языковъ и нарѣчій, собранные десницею всевысочайшей особы. Отдѣленіе первое, содержащее въ себѣ Европейскіе и Азіатскіе языки – Linguarum totius orbis vocabularia comparativa; Augustissimae cura collecta. Sectionis primae, Linguas Europae et Asiae complexae, vol. 1-2, São Petersburgo, 1787-1789.

O dicionário em versão digital (ficheiros PDF) pode ser descarregado das seguintes páginas web: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Linguarum_totius_orbis_1.pdf (vol. 1) e http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Linguarum_totius_orbis_2.pdf (vol. 2) – 26.01.2014.

Referências bibliográficas

ARCHIMBAULT, S. (2010), "Peter Simon Pallas (1741-1811), un naturaliste parmi les mots", *Histoire – Épistémologie – Langage*, XXXII/1, Paris, pp. 69-91.

BOCHNAKOWA, A. (1999), "Francuskie wyrazy w XVIII-wiecznym słowniku porównawczym *Linguarum totus orbis vocabularia comparativa* (1787-1789)", *Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności*, LXIII, Kraków, pp. 109-112.

BOCHNAKOWA, A. (2013), "*Linguarum totius orbis vocabularia comparativa Augustissimae cura collecta* (…), 1787-1789", *Studia Linguistica Universitatis Iagellonicae Cracoviensis*, 130, Kraków, pp. 41-50.

COMTET, R. (2010), "Le russe comme métalangage : transcription et translittération en alphabet cyrillique dans le *Linguarum totius orbis*

vocabularia comparativa", *Histoire – Épistémologie – Langage*, XXXII, 1, Paris, pp. 93-114.

FAŁOWSKI, A. (1999), "Język ukraiński w *Słowniku Katarzyny II*", em: Mieczkowska, H. (ed.), *In memoriam Alfredi Zaręba et Josephi Reczek* (= *Prace Komisji Słowianoznawstwa Polskiej Akademii Nauk*, LI), Wydawnictwo Oddziału Polskiej Akademii Nauk, Kraków, pp. 137-144.

FAŁOWSKI, A. (2000), "Materiał czeski w *Słowniku Katarzyny II*", em: Wróbel, H. (ed.), *Studia z filologii słowiańskiej ofiarowane profesor Teresie Zofii Orłoś*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, pp. 89-94.

JAKUBCZYK, M. (2014), "Polszczyzna grażdańska w słowniku carycy Katarzyny II", *Poradnik Językowy*, 2, Warszawa, pp. 78-95.

JAKUBCZYK, M. (no prelo), "Słownik carycy Katarzyny Wielkiej w kontekście europejskich teorii językowych II połowy XVIII wieku i na tle tradycji leksykograficznej".

JUSZKIEWICZ, U. (1975), "Porównawczy słownik Katarzyny II na tle rozwoju rosyjskiego języka literackiego XVIII wieku", *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*, XXX, 11, Sectio F: Nauki Humanistyczne, Lublin, pp. 157-168.

JUSZKIEWICZ, U. (1976), "Materiał rosyjski ze słownika Katarzyny II", *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*, XXXI, 22, Sectio F: Humaniora, Lublin, pp. 385-401.

STACHOWSKI, S. (1987), "Wyrazy albańskie w Słowniku P.S. Pallasa (1787-1789)", *Acta Baltico-Slavica*, XVII, Wrocław, pp. 237-253.

STALA, E. (2011), "Diccionario de Catalina la Grande (1787-1789). Análisis del material español", *Studia Iberystyczne*, 10, Kraków, pp. 151-163.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.28

Bartosz Dondelewski
Uniwersytet Jagielloński
biuro.bd@gmail.com

"Falar diferente" e conservar um geoleto vernáculo

Notas sobre a importância da fonética no fortalecimento dos princípios da identidade de G. Breakwell no caso da comunidade d'a fala de Xálima (Cáceres, Espanha)

Resumo:
No artigo apresentam-se algumas considerações preliminares face a uma proposta de explicação alternativa da vitalidade do geoleto do *Val de Xálima* (Cáceres, Espanha), a chamada *a fala*. Tendo em consideração que hoje em dia a comunidade de Xálima tem vindo a enfrentar vários fenómenos de índole sociolinguística que poderiam ter resultado na supressão das particularidades dialetais d'*a fala* e na convergência linguística com o castelhano, procura-se descrever um processo de reforço da identidade étnica local baseado na saliência percetiva dos hipotéticos "traços de não-pertença", que têm vindo a resultar na conservação do geoleto. Consequentemente, propõe-se inscrever o factor de "falar diferente" na Teoria do Processo Identitário (*Identity Process Theory*) de G. Breakwell.

Palavras-chave: *a fala*, Xálima, fonética dialectal, *Identity Process Theory*, identidade étnica.

Abstract:
"Speaking different" and preserving a vernacular geolect. Notes about the importance of phonetics in enhancing the G. Breakwell's identity principles in *a fala de Xálima* community (Cáceres, Spain)
This paper presents some preliminary comments aiming to explain the vitality of the geolect of *Val de Xálima* (Cáceres province, Spain), the so-called *a fala*. Having in consideration that recently the community of Xálima has faced various sociolinguistic phenomena which could have suppressed its dialectal particularities in the linguistic convergence with Castilian, the author aims to describe a process of reinforcement of the local ethnic identity due to the perceptual salience of the hypothetical "non belonging phonetic features" resulting in the preservation of the geolect. It is also proposed to integrate the factor called by the author: "to speak different" to the Identity Process Theory of G. Breakwell.
Keywords: *a fala*, Xálima, dialectal phonetics, Identity Process Theory, ethnic identity.

Compreender a vitalidade do falar Xálima

O presente artigo pretende ser um contributo a um estudo de maior extensão que terá como objetivo principal propor uma óptica alternativa sobre a excecional vitalidade do falar do Val de Xálima, a chamada *a fala*, usada por cerca de 5000 pessoas na fronteira luso-espanhola, na província espanhola de Cáceres em três aldeias de San Martín de Trebellu, As Ellas y Valverdi du Fresnu[1]. A fala originou-se entre colonos de proveniência galaico-portuguesa e astur-leonesa, que assentaram ali no séc. XII e XIII, durante a reconquista.

À diferença dos demais geoletos da fronteira luso-espanhola (atualmente em vias de extinção) *a fala* continua a manter um alto nível de transmissão intergeracional, usando-se em todo o tipo de situação comunicativa junto ao considerável orgulho dos xalimegos

[1] Prefiro usar os topónimos que mais se aproximam da pronunciação vernácula (sobre esta questão veja-se Dondelewski [2011: 15]).

relativamente à sua variedade[2]. No entanto, é preciso dar conta do crescente nível de bilinguismo observável na comunidade [Ramallo, 2011: 119].

As explicações relativas à conservação d'*a fala* até à atualidade que se têm vindo a apresentar, tomam como ponto de partida a história: baseiam-se em escritos antigos, repetindo, no fundo, sempre a mesma tese: a do isolamento secular (geográfico e cultural) do *Val*, o que teria influenciado na preservação d'*a fala*[3].

Estou longe de negar a pertinência das considerações diacrónicas. No entanto, a realidade vivida atualmente pelos xalimegos possui caraterísticas inexistentes no passado, sendo assim mais complexa e sobretudo mais dinâmica.

O presente artigo terá, portanto, em conta as caraterísticas fonéticas d'*a fala*, procurando a relação entre elas e a estruturação psicossocial da comunidade linguística em questão.

Entre o passado e a actualidade

Ainda que não vamos comentar a história d'*a fala* ao pormenor, uma correta compreensão do problema que se pretende apresentar requer informação essencial sobre a proveniência d'*a fala*.

Desde o leste, *a fala* é vizinha do território onde é falada a variedade extremenha do castelhano. No Norte da região, onde se situa o *Val*, prevalecem traços dialetais leoneses bastante fragmentados

[2] Segundo Ramallo [2011: 119], em 2007 de entre os alunos do 6º da primária e dos quatro cursos da ESO, falavam "só a fala" ou "mais a fala que castelán": habitualmente 54,4%, em casa 63%, com os colegas da escola 59% opinando, entre outros, que os pais devem falar a fala com os filhos 95%, que as autoridades a deviam proteger 82,9%, que todos os extremenhos a deviam conhecer 82,2%, que a diversidade linguística era muito positiva para todos 81,1% e que as matemáticas se podiam aprender em a fala 56,1%.

[3] Cf. Dondelewski [2011: 11-27].

[Alvar, 1999: 172]. Durante a primeira etapa da reconquista (s. XII) o Norte da actual província de Cáceres dividiu-se em duas zonas, encontrando-se a parte ocidental sob a influência leonesa e a oriental passando a depender de Castela. No entanto, depois da união entre Castela e Leão (1230), a fronteira suprimiu-se, permitindo contatos mais livres e frequentes entre as duas variedades de tal maneira que – junto à castelhanização do Leão e a força da norma toledana do castelhano – hoje em dia não é uma tarefa fácil determinar a origem de certos fenómenos dialetais nesse território. De qualquer forma, Alvar [*ibidem*: 172-173) afirma que o vestígio leonês é mais saliente no Noroeste cacerenho, área que mais nos ocupará.

Recentemente (e fazendo eco do suposto isolamento do *Val*) Ramallo [2011: 114] descreveu a sociedade de Xálima com o uso das noções elaboradas pelos linguistas alemães nos estudos dos chamados *Sprachinseln*, "enclaves" ou "ilhas linguísticas".

Xálima, de um modo geral, partilha as caraterísticas deste tipo de comunidades linguísticas minoritárias sendo de:

> (…) economía primaria, ás veces cunha emerxente terciarización (turismo); área xeográfica reducida, con frecuencia illada; redes sociais densas e endogámicas; identidade local diferenciada; bilingüísmo; baixo ou nulo nivel de estandarización lingüística, diversiadade dialectal; lingua propia marxinada politicamente, sen recoñecemento legal, etc. [*ibidem*: 114].

Contudo, recentemente, os fatores que têm exercido e continuam a exercer influência sobre a *a fala* devem ter sido mais diversos. Mencionemos alguns inexistentes outrora: os movimentos migratórios da segunda metade do séc. XX; meios de transporte novos e mais acessíveis, novos meios de comunicação que possibilitaram um acesso indiscriminado às variedades maioritárias e standard; a escolarização na língua padrão e o interesse dos meios de comunicação e dos investigadores (sobretudo galegos a partir dos anos 90), aparte das recentes iniciativas de política linguística e cultural [Dondelewski, 2011: 4, 9-10).

Tudo o que foi mencionado terá influído na autopercepção, na autoestima e na autoadscrição identitária dos xalimegos. Portanto, parece-me mais oportuno perceber o *Val* como um enclave rodeado por geoletos alheios, sim, mas de forma alguma como uma comunidade de fala isolada.

Por esta razão, proponho adaptar uma óptima alternativa, dinâmica e capaz de descrever uma comunidade que está em contato constante com o mundo de fora e cujo eixo de identificação é o seu peculiar falar.

Como foi mencionado, a comunidade encontra-se em início do processo de penetração do castelhano, pelo que é válido analisá-la através da noção do conflito linguístico entre *a fala* e as variedades vizinhas. A dita noção é importante também por ressaltar a dimensão pessoal e psicossocial da eleição linguística que se faz durante a conversa [Blas Arroyo, 2008: 395-400].

Seria, portanto, proveitoso analisar o fenómeno de vitalidade do falar xalimego e do seu uso vendo-o como um processo de negociação da identidade local de cada xalimego através do uso d’*a fala*. Suponho que usando o geoleto local na conversa com um forâneo, um vizinho do *Val* assume, ressalta e valida a sua pertença à comunidade local, reforçando, ao mesmo tempo, a função identitária d’*a fala* (e a imagem intragrupal dele) e a função diferenciadora d’*a fala* (e a imagem intergrupal dele) [*ibidem*: 415].

A comunidade em questão satisfaz os critérios de uma rede social densa, caraterizando-se por contatos interpessoais fortes entre os membros que numa vasta maioria pertencem a um estrato social baixo, sendo agricultores ou artesãos [*ibidem*: 259-260; Dondelewski, 2011: 20]. A rede social densa tende a uniformizar os comportamentos linguísticos dos seus membros; a pressão normativa é forte [Blas Arroyo, 2008: 261]. À dita pressão uniformizadora (que neste caso se traduziria em cultivar a fala) se subordinam os xalimegos, sentindo a necessidade de acomodação [*ibidem*: 262] dentro da comunidade.

Processo identitário

Propondo a hipótese de a divergência linguística d'*a fala* ter a sua origem na negociação da identidade, é preciso determo-nos um momento sobre a noção da identidade a adaptar no caso estudado. Decidi partir das considerações do campo da psicolinguística, onde se foca no *eu*, vendo-o como membro de um grupo social maior. Vai interessar-nos a definição do *eu* elaborada no âmbito dos estudos da identidade étnica, proposta por S. Hall [1992]: "(…) [the identity] has an inner core or essence that is the «real me», but this is formed and modified in a continuous dialogue with the cultural worlds «outside» and the identities which they offer". Além disso, Hall [1996] defende que "identities are constructed within, not outside, discourse". Iglesias-Álvarez e Ramallo [2002-03] comentam que "identities arise in the presence of the other, of the opposite, of its negation, in a negotiated dialectic that is at all times an unfinished process of construction and deconstruction (…)".

A identidade, para surgir, precisa de um outro, de um oposto, do seu "constitutive outside" [Hall, 1996: 4-5]. Portanto, se a vitalidade d'a fala se pode explicar através dos mecanismos identitários, o seu outro deve ser suficientemente saliente, ou então *a fala* deve possuir traços diferenciadores excecionais, que proponho denominar *traços de não-pertença*.

Propostas de traços de não-pertencer

O geoleto que nos ocupa aqui conta com diversas particularidades fonéticas. No entanto, aqui vou focar-me em duas, que, apesar de terem origens em comum, evoluíram em direcções distintas dentro e fora de Xálima. Vou servir-me dos resultados da análise elaborada em Dondelewski [2011][4], onde foi comparado o estado de conservação de

[4] Com base nas gravações realizadas no âmbito do ALEPG (Atlas Linguístico-

alguns dialetalismos antigamente comuns para *a fala* e o vizinho falar de Foios (Guarda, Portugal), tendo em conta a influência dos vizinhos dialetos portugueses e castelhanos (português beirão e *extremeño*) e concluindo que *a fala* manteve as suas particularidades dialetais, enquanto em Foios as ditas foram rejeitadas.

O ditongo <ei> tónico

A filóloga portuguesa Clarinda de Azevedo Maia [1977: 169-171] descreve a manutenção dos dialetalismos na zona no nosso interesse nos anos 60, afirmando uma grande vitalidade do ditongo <ei> tónico nos falares do antigo Riba Coa[5], então também em Xálima. A autora ressalta os nítidos paralelismos com o vizinho português, com todos os falares provenientes do antigo galaico-português e também com o leonês ocidental e o Ocidente asturiano quanto à origem do ditongo e a sua manutenção, revelando-se distanciada *a fala*, neste sentido, das vizinhas variedades extremenhas, donde se verifica uma monotongação enraizada: em Xálima numa esmagadora maioria dos casos (84%, como se vê abaixo) observa-se a conservação do ditongo o que se pode tratar como uma forma genuína e típica de *a fala*, resultante da sua evolução interna[6].

Número total de realizações analisadas: 89

- Ditongo não reduzido (vernáculo) ([e̯j]): 75 (84%)
- Redução do ditongo (inovação): 14 (16%)
  - Redução parcial ([e̯^{j}]): 5
  - Redução total ([e]): 9

Exemplos:

- Ditongo não reduzido:
  [kozɐ̯^{e}ˈtʃe̯jɾo̯^{h}], [mɐ̃^{n}ˈθe̯jɾa̯], [fᵉˈɾe̯jɾº], [ɐ̯ʂtɾɐ̃^{n}ˈʤɐ̯e̯jɾo̯], [oliˈβe̯jɾa̯], [paˈʎe̯jɾo̯], [aˈde̯jti], [oβᵉˈʎe̯jɾo̯], [pɾimɐ̯jˈɾiθa̯], [χilˈɤɐ̯e̯jɾo̯].

-Etnográfico de Galiza e Portugal). A equipa de dialetólogos visitou San Martín em 1999, segundo a descrição de João Saramago [2006: 283], diretor do projeto. Veja-se o site do Atlas: http://www.clul.ul.pt/pt/investigacao/205-linguistic-and--ethnographic-atlas-of-portugal-and-galicia-alepg – 12.02.2014.

[5] Sobre la história destas terras, veja-se Dondelewski [2011: 22-25].

[6] Veja-se também Dondelewski [2011: 55-57].

- Redução parcial do ditongo:
  [ˈlẹʲti̯], [pʳiˈmẹʲɾa̟], [pɾimẹʲˈɾiθa̟], [ˈkẹʲʑo̟], [tẹʲˈʃõŋ].
- Redução total do ditongo:
  [ta̟ˈβleɾo̟ʃ], [ta̟ˈβleɾuʃ], [tẹɾˈθeɾa̟], [ˈkeʑo̟], [θẹˈɾeʑa̟ʃ], [ka̟ɾpĩⁿˈteɾo̟].

Os restantes 16% das realizações são uma inovação, sendo o mais provável (não disponho de nenhum estudo específico a este respeito) que resulte de uma penetração de elementos alheios como consequência do bilinguismo dos vizinhos do *Val*. Uma prova que nos poderia aproximar da corroboração desta hipótese é que nas formas monotongadas o /e/ possui um timbre muito menos centralizado do que no caso de se pronunciar num ditongo, igualando-se à pronúncia do castelhano padrão e afastando-se da com o [ẹ] centralizado, típica da *a fala*. Segundo Blas Arroyo [2008: 263] "los cambios [lingüísticos] suelen originarse entre miembros destacados de las clases trabajadoras, en momentos en los que la identidad grupal de éstos aparece debilitada". No caso da comunidade d'a fala, é preciso manter as devidas proporções: aqui não se pode falar de uma estratificação social nítida que possa influir nos processos sociolinguísticos a ocorrer porque os professores, padres e funcionários tradicionalmente vinham de fora, não falando o geoleto local. Por outro lado, existe uma grande emigração que continua a usar *a fala* entre si fora de Xálima e que manteve contato com a sua terra. O tema requer um extenso estudo sociolinguístico, que perguntaria sobre o porvir d'a fala. Por enquanto, gostava apenas de assinalar que a mudança observável com base nos dados apresentados está numa etapa primitiva, demostrando uma distribuição irregular e provavelmente sem atingir ainda o nível de consciência dos falantes; uma mudança linguística que não precisamente tem de se propagar [*ibidem*: 263-265]. Sabendo que este pode ser o início do processo de debilitamento da identidade coletiva e da rede social em questão, não há dúvida quanto ao caráter excecional da conservação do traço fonético [ẹj] n'*a fala* apesar do constante contato com o castelhano padrão e o vizinho extremenho.

Não podendo excluir a eventualidade de a monotongação avançar no processo de *language shift*, uma hipótese oposta parece favorecer a comparação com o português de Foios, também originado no Riba

Coa e hoje em dia muito avançado no caminho até à supressão dos dialectalismos [Dondelewski, 2011] e à já descrita na literatura queda no desuso dos demais geoletos la raia, cuja entrada em contato com as variedades mais prestigiadas deve ter acontecido em simultâneo com a d'*a fala* e cuja configuração sociolinguística inicial (no momento de se poder iniciar o *language shift*) deve ter sido similar[7].

Proponho a hipótese de que a realização ditongada do <ei> constitui para os xalimegos um traço de não-pertença, desempenhando uma função distintiva dos de fora.

O <ch> pretónico

Azevedo Maia [1977] refere a existência em Xálima da consoante africada pré-palatal surda pretónica ([č]), por exemplo em "chuva" [čuƀa] ou "chícharo" [číčaru][8]. Este fonema em Xálima continua a gozar de uma grande vitalidade, à diferença da situação nos falares portugueses vizinhos, sendo o mais comum ouvi-lo em *chave*, *chover*, *chama*, *chocallo* ou *rachar*.

A presença do fonema africado palatal /ʧ/ na posição pretónica é um arcaísmo fonético, alheio do estado actual dos falares vizinhos (português meridional e padrão, extremenho e castelhano padrão), existente atualmente só em galego.

Nos vizinhos falares portugueses, a realização africada está desde há aproximadamente 40 anos em via de uma gradual extinção, ao contrário do que se verifica em Xálima [Dondelewski, 2011: 70].

Dentro dos 41 casos analisados, não apontei nenhuma realização fricativa: todas se pronunciavam com um dos alofones do fonema /ʧ/[9].

É preciso comentar que tive em conta tanto as palavras que partilham o fonema africado com o extremenho (*mechas*, *cosechaba*, *pinchas*, *serruchu*, *rachal*, *chispa*, *chorizo*, *chaparro*), como com o português beirão (*chobendu*, *chabi*, *chobia*, *chaman*, *chama*, *chamorin*).

[7] Sobre a bibliografia dos demais falares da raia, veja-se Barros Ferreira [2010].

[8] Transcrição fonética original.

[9] Ainda que esta questão não se vá analisar até ao pormenor, cabe mencionar que o fonema em questão possui em Xálima os três seguintes alofones: [ʧ], [tʃ] e [ʧ].

Entre os grupos de palavras de distintas proveniências não observei nenhuma diferença articulatória. Seguem exemplos oportunos:

- africada dorsal alveolopalatal [tɕ]: 30
- africada palatal, típica para Extremadura, e o seu variante palato-alveolar [ʧ]/[tʃ]: 11

  Exemplos:
- [tɕ]: [ˈmetɕaʃ], [ˈtɕoθa], [maˈtɕakɐ̃ŋ], [ˈtɕaβi], [kozeˈtɕaβa], [ˈtɕoθa], [ˈsatɕo], [ˈpĩntɕaʃ],
- [ʧ]/[tʃ]: [ˈtʃapa], [ˈkortʃa], [ˈtʃotɔ], [ˈmotʃa], [ʧoˈβⁿdu], [espitʃiˈnejra], [kaˈtʃejrɔ], [ˈtʃamɐ̃n].

Suponho que a motivação da conservação do fonema africado se deve à proximidade dos falares extremenhos. Outra observação: em termos articulatórios, neste caso encontramo-nos com uma alta homogeneidade da sua realização, sendo patente a preferência pelo som africado dorsal alveolopalatal surdo [tɕ], independentemente da proveniência da palavra.

Ora bem, o ALPI (Atlas Linguístico da Península Ibérica) atribui a palavras como *cuchillo* ou *cosecha* o som "predorso-prepalatal africado sordo no rehilante"[10]. Este som aparece nas transcrições realizadas num território mais vasto, também p. ex. em Burgos, Toledo, Saragoça ou Sevilha ainda que para mim, em muitas ocasiões seja notável a diferença entre a realização do <ch> em Xálima e no padrão castelhano. Esta questão precisaria de um estudo articulatório específico. No entanto, se assumirmos a hipótese de realmente existirem diferenças articulatórias, resultará que a pronúncia africada dorsal alveolopalatal é a mais afastada (dentro de todo o *continuum* sonoro que se pode perceber como o fonema /ʧ/) da pronúncia típica padrão.

Por que é que a realização mencionada não tende a adotar as propriedades do som vizinho parecido? Uma resposta poder-nos-ia oferecer a sua adscrição ao hipotético repertório dos traços de não-pertença, através dos quais os xalimegos assinalam e demarcam os limites entre o *nosso* e o *alheio.*

[10] Veja-se http://westernlinguistics.ca/alpi/phonetics_04.php – 12.02.2014.

O fator de "falar diferente" nos mecanismos identitários

Se desejarmos descrever e compreender as relações entre *a fala* e a identidade dos xalimegos, teremos de inscrever o fator de "falar diferente" nalguma das teorias de construção de identidade existentes, considerando que este falar diferente é um dos elementos mais importantes da identidade.

Proponho a Teoria do Processo Identitário (*Identity Process Theory*, a continuação a *IPT*) de G. Breakwell, cujo objetivo é explicar como os indivíduos combatem as ameaças do seu *eu* e o que os motiva a defendê-lo [Breakwell, 1986].

A estrutura da identidade (isto é, o conteúdo e as dimensões de valor/afecto) rege-se por dois processos: o processo de assimilação-acomodação (*assimilation-accommodation*) e o de avaliação (*evaluation*) [Jaspal, Cinnirella, 2012: 2]. O primeiro absorve e ajusta uma nova informação dentro da identidade; o segundo confere significado e valor aos conteúdos da mesma (ibidem).

Dos princípios da identidade (*identity principles*), pelos quais se guiam os processos mencionados, interessam-nos dois: o princípio da singularidade e da distinção dos demais (*distinctiveness principle*) e o princípio de pertença a um determinado grupo social (*belonging principle*) [*ibidem*].

Por que é que a IPT é favorável no contexto apresentado? A teoria sugere que quando algum dos princípios está em perigo, a identidade é ameaçada, posta à prova e o indivíduo aplicará estratégias de superação (*coping strategies*) para aliviar o perigo. Segundo a IPT, a identidade ativa-se durante o contato com o outro, o *significant other* [Breakwell, 1986].

Suponhamos que um xalimego, membro de um determinado grupo, entra em contato com um forâneo. A identificação com o grupo étnico, ao qual pertence o indivíduo, terá implicações positivas para o princípio de pertença que "is likely to serve as a buffer against perceived rejection from other social groups, such as from members of the dominant national majority, resulting in an overall enhanced sense

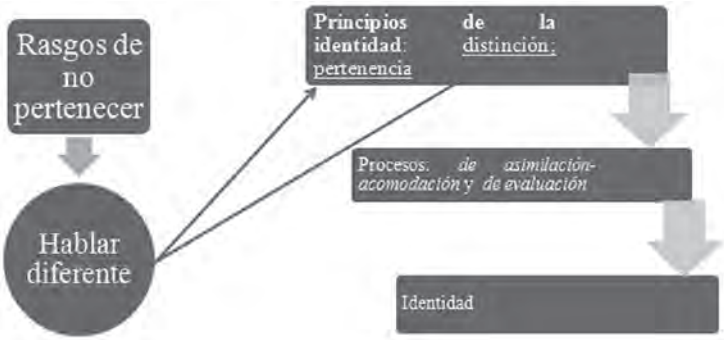
of belonging" [Jaspal, Cinnirella, 2012: 6]. Desta maneira, se relacionássemos o falar diferente com a identidade étnica dos xalimegos, estaríamos no ponto de partida para estudar o mecanismo da construção da identidade graças e através d'*a fala*.

O segundo princípio (de distinção) é mais provável de se acentuar quando o indivíduo percebe de maneira positiva a diferença do seu grupo frente aos demais e este é o nosso caso. "[Group] distinctiveness is particularly relevant to the construction of identity" [*ibidem*: 6-7].

Ainda que os textos em que me baseei tratem do discurso e o facto de continuar a falar a língua vernácula na diáspora (p. ex. o urdu na comunidade paquistanesa na Inglaterra), no caso d'*a fala* seria preciso (e possível) aplicar um foco mais detalhado: identificar os hipotéticos traços de não-pertença como marcadores de distinção. No contexto descrito, um mero intercalar de partes de orações n'*a fala* em várias ocasiões não seria suficiente, não chamaria a atenção porque a inteligibilidade mútua, como suspeito, com as variedades portuguesas e castelhanas é excelente.

O facto de se manter muito limitada a convergência dialectal leva-me a supor a existência – na interseção d'*a fala* com os falares vizinhos – de elementos fonéticos suficientemente salientes para poder activar – em conjunto com a estruturação psicossocial do grupo – processos de adscrição ao nosso e ao alheio, da construção identitária ao redor d'a fala, o que de maneira esquemática se apresenta no gráfico abaixo.

Gráfico 1



Referências bibliográficas

ALVAR, M. (ed.) (1999), *Manual de dialectología hispánica. El español de España*, Ariel, Barcelona.

AZEVEDO MAIA, C., de (1977), "Os falares fronteiriços do concelho do Sabugal e a vizinha região de Xalma e Alamedilla", *Suplemento IV da Revista Portuguesa de Filologia*, sem paginação.

BARROS FERREIRA, M. (2010), *Língua e história na fronteira norte-sul. Bibliografia*, Campo Arqueológico de Mértola, Mértola.

BLAS ARROYO, J. L. (2008), *Sociolingüística del español. Desarrollos y perspectivas en el estudio de la lengua española en contexto social*, Cátedra, Madrid.

BREAKWELL, G. (1986), *Coping with threatened identities*, Methuen, London.

BREAKWELL, G. (2001), "Social representational constraints upon identity processes", em: Deaux, K., Philogène, G. (eds.), *Representations of the social: bridging theoretical traditions*, Wiley, New York, pp. 271-284.

DONDELEWSKI, B. (2011). *«De costas viradas». O falar de San Martín di Trebellu (Cáceres, Espanha) comparado com o falar dos Foios (Guarda, Portugal) através das realizações atuais do <ei> tónico, dos /s/ e /z/ iniciais e mediais e do <ch> pré-nuclear*, tese de licenciatura não publicada, Uniwersytet Jagielloński, Kraków.

GARGALLO GIL, J. E. (2009), "Fronteras y enclaves en la Romanía. Encuadre romance para la fala de Xálima", *Límite*, 3, pp. 27-43.

HALL, S. (1992), "The question of cultural identity", em: S. Hall, S., Held, D., McGrew, A. (eds.), *Modernity and its future*, Polity Press, Oxford, pp. 596-632.

HALL, S. (1996), "Introduction: Who needs identity", em: Hall, S., de Gay, P. (eds.), *Questions of Cultural Identity*, SAGE, London, pp. 15-29.

IGLESIAS-ÁLVAREZ, A., RAMALLO, F. (2002-03), "Language as a diacritical in terms of cultural and resistance identities in Galicia", *Estudios de Sociolingüística*, 3(2) & 4(1), pp. 255-287.

JASPAL, R., CINNIRELLA, M. (2012), "The construction of ethnic identity: insights from identity process theory", *Ethnicities*, 12, 5, pp. 503--530.

RAMALLO, F. (2011), "O enclave lingüístico de Xálima: unha análise sociolinguística", *Estudos de Lingüística Galega*, 3, pp. 111-135.

SARAMAGO, J. (2006), "O atlas linguístico-etnográfico de Portugal e da Galiza (ALEPG)", *Estudis romànics*, 28, pp. 281-298.

ZAMORA VICENTE, A. (1974), *Dialectología española*, Gredos, Madrid.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.29

Joanna Drzazgowska
Uniwersytet Gdański
juanna@poczta.onet.pl

Infinitivo pessoal – um fenómeno português?

Algumas observações acerca do infinitivo flexionado

Resumo:
O objetivo do presente artigo é apresentar o problema da denominação e da origem do infinitivo pessoal português. Mostraremos algumas opiniões de diferentes linguistas relativamente ao problema em causa. Igualmente, tentaremos responder à pergunta se o infinitivo pessoal é somente um fenómeno português ou se existem outras línguas nas quais se observa uma forma verbal parecida.
Palavras-chave: infinitivo pessoal, origem, denominação, fenómeno português.

Abstract:
Personal Infinitive – a Portuguese phenomenon? Observations about the inflective infinitive
The purpose of the article is to present the issue of the naming and the origin of the Portuguese inflected infinitive. We will present a number of opinions of various linguists on the topic. We will also try to answer the question whether the Portuguese inflective infinitive is a purely Portuguese phenomenon or there are other languages in which a similar verbal form can be observed.
Keywords: inflected infinitive, origin, denomination, Portuguese phenomenon.

A língua portuguesa tem ao seu dispor muitas formas verbais que, pelo menos no início do processo da aprendizagem, parecem difíceis aos alunos polacos. Na maioria dos casos o problema está relacionado com a falta de equivalentes de muitas formas verbais no polaco, como é no caso, por exemplo, do conjuntivo. No entanto, há também formas verbais que não provocam muitas dificuldades no seu ensino, mas simplesmente surpreendem os alunos. Surpreendem por causa da sua originalidade, por serem desconhecidas não somente na sua língua materna mas também em outras línguas estrangeiras que os alunos polacos conhecem. É o caso do infinitivo pessoal português. A pergunta que os estudantes costumam fazer é: como é que um infinitivo se pode flexionar?

O objetivo do presente artigo é apresentar mais de perto algumas dificuldades que se encontram no âmbito dos estudos dedicados ao infinitivo pessoal e tentar esclarecer o problema que com muita frequência surge nas aulas de português: quais são as origens do infinitivo pessoal. O nosso objetivo é o artigo ser útil não somente aos alunos, mas também aos professores de língua portuguesa.

Queríamos sublinhar que não é nossa intenção apresentar neste momento um trabalho exaustivo dedicado ao infinitivo pessoal nem mostrar todos as dificuldades que possam surgir neste contexto. O presente artigo constitui apenas uma introdução aos estudos pormenorizados relativos ao infinitivo pessoal que tentaremos realizar no futuro, especialmente no que se refere à sintaxe da mencionada forma verbal.

Antes de passarmos à análise das questões em causa queríamos citar algumas opiniões de diferentes linguistas acerca do infinitivo pessoal. Michaëlis de Vasconcelos [Meier, 1950: 130] acha que o infinitivo pessoal é "notável e feliz aquisição dos portugueses". Said Ali [2008: 61] acrescenta que é "uma forma extremamente curiosa" e sublinha que é uma forma "estranha às línguas irmãs como a quaisquer outras fora do domínio românico". Maurer Jr. [1951: 7] embora concorde com Said Ali e admita que "é uma notável peculiaridade do português entre as línguas da família românica", considera que é "um dos seus mais característicos idiotismos". Num trabalho posterior,

o mesmo autor [Maurer Jr., 1968: 102] reconhece que o infinitivo pessoal "dá à frase portuguesa recursos de expressão, variedade e elegância, para os quais não se poderiam encontrar correspondentes nas línguas irmãs". Maurer Jr. não é o único autor que utiliza o termo *idiotismo* para descrever o infinitivo pessoal. Meier [1950: 115] cita o linguista Adolfo Coelho que acha que "é um idiotismo da nossa língua, uma criação infeliz do povo português, e, por isso, devemos evitá-lo, sempre que o possamos fazer, sem ferir as leis da clareza e da harmonia".

Parece surpreendente que os tratadistas do assunto expressem muita emoção, seja negativa seja positiva, relativamente ao infinitivo pessoal. Para além disso, é pouco frequente encontrarmos tantos determinantes e qualificadores usados na análise de uma forma verbal.

Passemos agora a apresentar algumas dificuldades que surgem no âmbito dos estudos dedicados ao infinitivo pessoal. Segundo o nosso parecer, são problemas menos esclarecidos e menos conhecidos por serem, atualmente, menos estudados do que a sintaxe do infinitivo pessoal.

Designação

Um dos problemas que observamos a respeito das pesquisas que se referem ao infinitivo pessoal é o problema da denominação. Na língua portuguesa existem três denominações relativas à forma em causa: *infinitivo pessoal*, *infinitivo flexionado* e *infinitivo conjugado*. A designação mais frequente é a de *infinitivo pessoal*[1]. Embora seja

[1] Conseguimos verificar que nas gramáticas e manuais da língua portuguesa predomina o termo infinitivo pessoal. A este propósito veja: Coimbra, Mata Coimbra [2011], Lemos [2004], Mata Coimbra, Coimbra [2001], Mata Coimbra, Coimbra [2002], Melo Rosa [1998], Nazaré de Carvalho Laroca et al. [2003], Oliveira, Coelho [2007a], Oliveira, Coelho [2007b], Oliveira, Coelho [2007c],

a mais frequente, não satisfaz muitos autores, entre eles Schuchardt [Hampejs, 1961: 178] por ser demasiado ampla e Meier [*ibidem*] por se confundir com o infinitivo invariável com o sujeito expresso no espanhol (*al salir el chico, por estar ellas*).

Parece-nos que a mesma denominação não pode ser utilizada em relação aos dois infinitivos (o português e o espanhol). Ambos admitem os sujeitos, mas somente o infinitivo português tem as desinências pessoais. O infinitivo espanhol é invariável e a indicação da pessoa é graças ao sujeito nominal ou pronominal, então a noção de pessoalidade é expressa pelo meio lexical.

Convém notar que *pessoal* não indica que se trata também da categoria de número expressa pelas desinências verbais. Por esse motivo, alguns autores preferem outro termo: *infinitivo flexionado*. Contudo, Hampejs [1961: 179] considera o termo *flexionado* demasiado amplo por se poder referir a qualquer tipo de flexão (tanto nominal como verbal) e portanto sugere usar outro termo, na sua opinião mais exato e inequívoco, *infinitivo conjugado*. No entanto, o termo conjugado, assim como *flexionado*, parece pouco rigoroso visto que o infinitivo em causa só tem as desinências pessoais na segunda pessoa do singular e no plural. Na primeira e na terceira pessoas do singular pode-se, portanto, falar das desinências zero ou do infinitivo comum ou pessoal não flexionado. Segundo a opinião de Hampejs [*ibidem*: 180] nas formas da primeira e terceira pessoas o infinitivo conjugado não existe e portanto o linguista propõe deixar de falar de infinitivo conjugado por existir, segundo o autor, um só infinitivo com uma variante estilística com desinências morfológicas.

Como tentamos mostrar, nenhuns dos termos existentes parece adequado. No nosso artigo optamos pelo termo *infinitivo pessoal* por apresentar ummaior grau de frequência.

Tavares [2004], Tavares, Tavares [2012]. Muito menos comum é a designação infinitivo com flexão ou flexionado Fontão do Patrocínio, Coudry [2007] e Mateus et al. [2003], respetivamente.

Origem

Said Ali [2008: 61] sublinha que "(…) este infinitivo se encontra nos mais antigos monumentos da língua portuguesa, parecendo ter nascido com o próprio idioma" e aponta que a forma verbal em causa aparece já em muitos textos do século XII, por exemplo nas crónicas e memórias de Santa Cruz de Coimbra, Livro de Linhagens, foral de Lisboa de 1179, etc.

O nosso objetivo não é uma análise pormenorizada da origem do infinitivo pessoal português nem uma apresentação detalhada de todas as teorias existentes neste contexto. A nossa intenção é apenas indicar diferentes interpretações acerca da génese da forma verbal em causa.

Começamos pelas interpretações fonéticas e morfológicas. Durante muito tempo o futuro do conjuntivo, devido a uma semelhança formal e mecânica, foi uma suposta origem do infinitivo pessoal. Entre os partidários da mencionada interpretação podemos indicar, entre outros, Bourciez [Maurer Jr., 1968: 13] que admite que foi o próprio infinitivo que recebeu flexão por influência do futuro do conjuntivo. Os autores explicavam a sua interpretação por analogia com os verbos fracos ou por intervenção do infinitivo nas formas dos verbos fortes (*tu fazeres*, e não*: fezeres, fizeres*) [Meier, 1950: 122].

Atualmente, a interpretação é rejeitada, no entanto, segundo alguns linguistas [Hampejs, 1961: 182-183], graças à identidade das desinências das duas formas verbais o futuro do conjuntivo podia influir para acelerar o processo da criação do infinitivo pessoal.

Muitos autores explicaram a origem do infinitivo pessoal no imperfeito do conjuntivo latino. A interpretação foi proposta por Wernecke em 1885 [Maurer Jr., 1968: 7], renovada por Mohl em 1899 [*ibidem*: 8] e estabelecida finalmente por Gamillscheg [*ibidem*: 9] e Rodrigues [*ibidem*: 12]. Até aos anos 70 do século XIX achava-se que o imperfeito do conjuntivo latino tinha desaparecido no latim vulgar. Com o redescobrimento dessa forma verbal por Foth em 1876 no logudorês foram realizadas várias pesquisas [Meier, 1950:

116]. Portanto, Gamillscheg [Maurer Jr., 1968: 9] partiu da vitalidade românica do imperfeito do conjuntivo latino e viu no infinitivo pessoal a sua continuação. Quer dizer, o imperfeito do conjuntivo continuava vivo quando surgiu no sistema verbal hispano-português com o mesmo significado, o infinitivo pessoal. Para o português destaca-se também o trabalho de 1914 de Rodrigues [Meier, 1950: 116] e de 1920 de Michaëlis de Vasconcelos [*ibidem*]. Os linguistas reuniram muitos exemplos de orações relativas e conjuncionais e chegaram à conclusão de que existia a continuação do imperfeito do conjuntivo latino com a sua função tradicional no português até meados do século XVI.

Segundo Meier [Meier, 1950: 123-125], para o processo mencionado poder ter acontecido, o imperfeito do conjuntivo latino devia ter passado por três etapas de neutralização para se converter no infinitivo pessoal: neutralização de tempo (o infinitivo pessoal além da expressão do passado, pode referir-se ao presente e ao futuro: *era / é / será preciso leres*), neutralização de modo (o infinitivo pessoal desempenha tanto as funções do conjuntivo como do indicativo: *para comprares, por comprares*), neutralização de contraste entre os modos pessoais do verbo (indicativo, conjuntivo, imperativo) e as suas formas nominais, impessoais (infinitivo, gerúndio, particípio) que faz do infinitivo pessoal uma forma de infinitividade reduzida.

Hampejs [1961: 182] põe em dúvida a veracidade da teoria mencionada devido ao facto de que os linguistas não justificavam devidamente que o imperfeito do conjuntivo fosse usado no português na época em que nas línguas vizinhas já tinha caído em desuso e que o emprego do infinitivo pessoal correspondia mais ao emprego do imperfeito do conjuntivo do que ao infinitivo impessoal. Igualmente, para Maurer Jr. [Maurer Jr., 1951] é indispensável explicar por que razão o imperfeito do conjuntivo perdeu a maioria das funções mais comuns do conjuntivo para adotar, na maioria dos casos, as de um infinitivo. O linguista [Maurer Jr., 1968: 99] aponta as razões para justificar o seu ponto de vista de que o imperfeito do conjuntivo não pode ser a origem do infinitivo pessoal: não há indício de sobrevivência do imperfeito do conjuntivo no português e os empregos do

infinitivo pessoal só parcialmente correspondem aos do imperfeito do conjuntivo.

Para um grande grupo de linguistas a origem do infinitivo pessoal está no infinitivo impessoal. Um dos primeiros linguistas foi Otto que em 1889 num dos seus artigos apresentou uma nova interpretação e considerou o infinitivo pessoal um criação original proveniente do infinitivo impessoal [*ibidem*: 8]. Entre outros autores que partilham este ponto de vista, podemos apontar Michaëlis de Vasconcelos[2] e Leite de Vasconcelos [Meier, 1950: 122; Maurer Jr., 1968: 8-9], Maurer Jr. [1968], entre outros. O infinitivo pessoal é considerado uma variante do infinitivo românico comum que em português acabou por ser flexionado. Portanto, o infinitivo pessoal nasceu do infinitivo impessoal através do acrescentamento das desinências pessoais de outros tempos verbais (p.ex. *amass<u>es</u>, amáss<u>emos</u>, amass<u>em</u>*) ou através da aglutinação das formas pronominais (*-mos = nos*) [Meier, 1950: 122]. Para além disso, com muita frequência, aplica-se a origem da flexão por uma confusão fácil entre o infinitivo e algumas formas do futuro do conjuntivo [Maurer Jr., 1968: 13].

Maurer Jr. [*ibidem*: 100-101] com base nos factos históricos bem documentados, como o próprio autor sublinha, enumera quatro etapas da evolução do infinitivo impessoal ao impessoal e chega à conclusão de que é a personalização que leva à flexão: 1) aparecimento do infinitivo preposicionado no latim vulgar (especialmente na Península Ibérica; com quase todas as preposições e em muitas construções); 2) criação da oração infinitiva (normalmente preposicionada) com sujeito no caso nominativo (expressões infinitivas de sentido genérico e indeterminado transformavam-se em orações pessoais completas que funcionavam como equivalentes perfeitos das orações conjuncionais de valor adverbial, além de admitirem outras aplicações; 3) transferência analógica das desinências pessoais das formas finitas do verbo ao infinitivo, nos casos em que este admitia um sujeito no nominativo;

[2] Carolina Michaëlis de Vasconcelos primeiro simpatiza com a interpretação de Otto para depois abandoná-la e seguir o ponto de vista de Rodrigues [Maurer Jr., 1968: 8].

4) lenta mas progressiva extensão da forma flexionada a construções nas quais se usava primitivamente o infinitivo invariável, desde que elas pudessem ter um sentido pessoal claro ou não aparente.

Na segunda metade do século XX surgiram diferentes interpretações sintáticas, ou seja, várias pesquisas no campo da sintaxe. Os linguistas tentaram confrontar o emprego do infinitivo pessoal e as suas supostas origens, verificar as semelhanças e as diferenças neste âmbito [Hampejs, 1961: 183]. Deste modo, os estudos realizados abalaram a confiança do imperfeito do conjuntivo como a origem do infinitivo pessoal por as divergências no uso das duas formas prevalecerem muito sobre as concordâncias. Não queríamos aqui entrar em detalhe quanto às interpretações sintáticas. Tentaremos abordar este tema num outro artigo.

No âmbito dos estudos dedicados ao infinitivo pessoal surgiram também interpretações psicológicas relativas à sua origem. De um modo geral, o fenómeno linguístico em causa foi considerado uma particularidade e criação portuguesa, tendo portanto aparecido várias interpretações psicológicas de linguistas não satisfeitos com uma explicação exclusivamente histórica e linguística. O objetivo das pesquisas foi apanhar o caráter do povo que criou e usava o infinitivo pessoal [Meier, 1950: 130]. Michaëlis de Vasconcelos reconhece no infinitivo pessoal "estreme e democrática liberdade e originalidade, com que os Portugueses tratam os materiais da sua língua" [*ibidem*: 130]. Said Ali, por seu turno, procura a origem do infinitivo pessoal no caráter dos antepassados galego-portugueses: "Sendo o povo galego de ânima rude (…), tal rudeza parece ter concorrido para que os seus naturais viessem a determinar por meio de flexões ou desinências uma forma verbal, que se lhes afigurava *abstracta e vaga* por sua impessoalidade" [*ibidem*: 130]. O linguista acrescenta também que os galegos e os portugueses "geograficamente estão contaminados da ênfase da linguagem, tão caraterística do povo ibero e o infinitivo pessoal começou a ocorrer-lhe nos casos em que era preciso *encarecer o assunto* ou *elevar a linguagem*" [Meier, 1950: 130-131].

Parece-nos que nem as interpretações fonológicas e morfológicas nem – isso ainda menos – as interpretações psicológicas podem

explicar a origem do infinitivo pessoal. Na nossa opinião as interpretações sintáticas podem contribuir significativamente para responder à pergunta sobre a origem do infinitivo pessoal o que tentaremos mostrar num estudo no futuro.

Fenómeno português?

Na parte final do nosso trabalho queríamos responder à pergunta feita no título do artigo: infinito pessoal é ou não um fenómeno exclusivamente português? Vários autores apontam que o infinitivo pessoal aparece nos textos neapolitanos, mas somente do século XV [*ibidem*: 115; Said Ali, 2008: 61]. Segundo Said Ali [2008] graças avestígios, quer dizer antigos documentos, pode-se constatar que a forma do infinitivo pessoal foi utilizada não somente no oeste da Península Ibérica mas também em outras partes da Península Ibérica. Contudo, o infinitivo espanhol atual com o sujeito expresso não pode ser tratado como um equivalente por apresentar, entre outras diferenças, um uso mais restrito (ao contrário do infinitivo pessoal português, não aparece nas orações finais) e porque o sujeito pronominal é posposto, e não anteposto, em relação ao infinitivo. A única língua ibérica, além do português, que dispõe do infinitivo pessoal é o galego. Não queríamos entrar aqui em questões relacionadas com a história das línguas e nem com a política linguística e discutir a questão de o galego ser uma língua independente ou um dialeto do português[3]. No entanto, infinitivo

[3] Peixoto da Fonseca [1985: 246] enumera o galego como um dos co-dialetos portugueses, junto com o riodonorês (rionorês), guadramilês, mirandês (e sendinês). Cunha e Cintra [1998: 10] dizem que a faixa ocidental da Península é ocupada pelo galego-português com um conjunto de dialetos: dialetos galegos, dialetos portugueses setentrionais e dialetos portugueses centro-meridinais. O seu ponto de vista cita Mateus [Mateus et al., 2003: 43]. Contudo, o galego é língua oficial na Galiza conforme o Estatuto de Autonomia e Constituição Espanhola e considerada como uma das línguas de Espanha por Ethnologue [2013].

português e galego apresentam tanto semelhanças morfológicas como sintáticas.

Maurer Jr. [1951: 7] constata que o húngaro apresenta o mesmo fenómeno que o português (existência tanto do infinitivo impessoal como pessoal) mas aponta que o seu uso não corresponde perfeitamente ao emprego no português. Quanto ao finlandês, outra língua da mesma família, Maurer Jr. [*ibidem*: 7] nega a existência do infinito pessoal, enquanto que Hampejs [1961: 179] fala do infinitivo flexionado finlandês, mas cuja flexão e emprego diferem muito do infinitivo português.

No entanto, faltam trabalhos que de forma inequívoca demonstrem que existem línguas com o equivalente do infinitivo pessoal português. Não conseguimos encontrar nenhuma análise que o provasse. Esperamos por trabalhos de caráter contrastivo e comparativo que nos ajudem a responder à pergunta: infinitivo pessoal – um fenómeno português?

Referências bibliográficas

COIMBRA, I., MATA COIMBRA, O. (2011), *Gramática Ativa 1*, Lidel, Lisboa–Porto.

FONTÃO DO PATROCÍNIO, E., COUDRY, P. (2007), *Fala Brasil. Português para estrangeiros*, Pontes, Campinas.

HAMPEJS, Z. (1961), "Alguns problemas do infinito conjugado no português", em: *Separata das Actas do IX Congresso Internacional de Linguística Românica*, Tomo I (Boletim de Filologia, Tomo XVIII, 1959), Centro de Estudos Filológicos, Lisboa, pp. 177-194.

LEMOS, H. (2004), *Praticar Português. Nível Intermédio*, Lidel, Lisboa–Porto–Coimbra.

MATA COIMBRA, O., COIMBRA, I. (2002), *Gramática Ativa 2*, Lidel, Lisboa–Porto–Coimbra.

MATA COIMBRA, O., COIMBRA, I. (2001), *Português sem Fronteiras 2*, Lidel, Lisboa–Porto–Coimbra.

MATEUS, M. H. M., BRITO, A. M., DUARTE, I., HUB FARIA, I. (2003), *Gramática da Língua Portuguesa*, Caminho, Lisboa.

MAURER Jr., T. H. (1951), *Dois problemas da Língua Portuguesa – O Infinito Pessoal e o Pronome SE*, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MAURER Jr., T. H. (1968), *O Infinito Flexionado Português (estudo histórico-descritivo)*, Companhia Editora Nacional, São Paulo.

MEIER, H. (1950), "A génese do infinito flexionado português", em: *Boletim de Filologia*, XI, Lisboa, pp. 115-132.

MELO ROSA, L. (1998), *Vamos lá continuar! Explicações e Exercícios de Gramática e Vocabulário (Níveis Intermédio e Avançado)*, Lidel, Lisboa–Porto.

NAZARÉ DE CARVALHO LAROCA, M., BARA, N., CUNHA PEREIRA, S. M. DA (2003), *Aprendendo Português do Brasil. Um curso para estrangeiros*, Pontes, Campinas.

OLIVEIRA, C., COELHO, L. (2007a), *Gramática Aplicada. Português Língua Estrangeira. Nível Inicial e Elementar A1, A2 e B1*, Texto Editores, Lisboa.

OLIVEIRA, C., COELHO, L. (2007b), *Gramática Aplicada. Português Língua Estrangeira. Nível Intermédio e Avançado B2 e C1*, Texto Editores, Lisboa.

OLIVEIRA, C., COELHO, L. (2007c), *Aprender Português 2, Curso Elementar de Língua Portuguesa para Estrangeiros, Nível B1*, Texto Editores, Lisboa.

PEIXOTO DA FONSECA, F. V. (1985), *O Português entre as Línguas do Mundo. (Situação. História. Variedades)*, Livraria Almedina, Coimbra.

PAUL, L. M., SIMONS, G. F., FENNIG, Ch. D. (eds.) (2013), *Ethnologue: Languages of the World*, Texas: SIL International, Dallas.

RODRIGUES, J.M. (1933), "Sôbre o uso do infinito impessoal e do pessoal em Os Lusíadas", *Boletim de Filologia*, Lisboa, I, 3-4, p. 3-7 e p. 177--184, II, 1, p. 1-2.

SAID ALI, M. (2008), "O infinitivo pessoal", em: Bechara, E. (ed.) *Dificuldades da Língua Portuguesa. Estudos e observações*, Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, pp. 61-85.

TAVARES, A. (2004), *Português XXI 2*, Lidel, Lisboa–Porto–Coimbra.

TAVARES, A., TAVARES, M. (2012), *Avançar em Português*, Lidel, Lisboa–Porto.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.30

Jan Hricsina
Univerzita Karlova v Praze
jan.hricsina@ff.cuni.cz

Substituição do gerúndio pela construção *a* + infinitivo no Português Europeu (estudo diacrónico)[1]

Resumo:
O presente artigo tem como objetivo averiguar o período em que o gerúndio cedeu o lugar à construção *a* + infinitivo nas posições sintáticas em que a última predomina no Português Europeu contemporâneo (formações perifrásticas *estar a* + infinitivo, *ficar a* + infinitivo, *continuar a* + infinitivo e *andar a* + infinitivo, semipredicado). Para tal, recorreu-se ao corpus eletrónico www.corpusdoportugues.org. A análise do corpus mostrou que o período procurado deve situar-se no século XIX (ou ligeiramente antes), altura em que a construção referida começa a aparecer com uma frequência maior do que nos séculos anteriores.
Palavras-chave: gerúndio, infinitivo, língua portuguesa, linguística diacrónica, análise corporal.

[1] Este artigo faz parte do projeto "Program rozvoje vědních oblastí na Univerzitě Karlově č. P10 Lingvistika", subprograma "Románské jazyky ve světle jazykových korpusů". O texto foi revisto por Joaquim José Sousa Coelho Ramos.

Abstract:
Substitution of the gerund for the construction *a* + infinitive in European Portuguese (diachronic study)
The article aims to specify the period in which the gerund in Portuguese has given way to *a* + infinitive construction in syntactic positions in which the infinitive predominates also in the contemporary European Portuguese (periphrastic formations *estar a* + infinitive, *ficar a* + infinitive, *continuar a* + infinitive and *andar a* + infinitive, in semi-predicative clauses). In this analysis the electronic corpus (www.corpusdoportugues.org) was used. The analysis shows that the period sought must be located in the 19th century (or slightly before), when the infinitive construction starts to appear with greater frequency than in previous centuries.
Keywords: gerund, infinitive, Portuguese linguistics, diachronic linguistics, corpus analysis.

Introdução

Existem muitos traços que distinguem as duas variantes principais da língua portuguesa, quer dizer, o Português Europeu e o Português do Brasil. As diferenças encontram-se no plano fonético ou fonológico, morfossintático e lexical. Enquanto que na pronúncia e no léxico da variante brasileira do Português nos podemos deparar com muitas diferenças[2], na morfossintaxe não há tantos fenómenos diferenciadores. Relembremos pelo menos alguns dos mais conhecidos. Para o Português do Brasil é típico o emprego do verbo *ter* em vez de *haver* no

[2] Os traços caraterísticos da fonética do Português do Brasil são por exemplo: a conservação do ditongo /ow/, a pronúncia aberta do /a/ átono, os <e> e <o> iniciais não são reduzidos como no Português Europeu, o <e> final pronuncia-se como /i/, a palatalização das oclusivas /t/ e /d/ seguidas de iod ou /i/, a vocalização do <l> final, o ensurdecimento ou eventual queda do<r> final, não-palatalização dos <s, z ou x> implosivos ou entoação diferente da europeia. O léxico do Português do Brasil foi influenciado pela língua Tupi e pelas línguas africanas. Acrescente-se também uma quantidade de arcaísmos ou dialetalismos portugueses ou várias palavras novas (ônibus, trem, bonde, refrigerador, café da manhã etc.) [ver Cuesta, Luz, 1980: 122-130].

sentido existencial (*Tem muita gente aqui. / Há muita gente aqui.*)[3]. Há também muitos casos em que a preposição *em* se prefere em detrimento da preposição *a*, enquanto que na variante europeia se usa, nestas situações, a preposição *a* (verbos de movimento – *vou em casa/ vou a casa*, algumas locuções – *no sol/ao sol* etc.). Um dos traços exemplificativos é representado pela substituição da segunda pessoa do sg. pela terceira pessoa e pelo emprego dos pronomes da segunda pessoa ligados ao verbo conjugado na terceira pessoa (*Você trouxe teu livro? / Tu trouxeste o teu livro?*). Nalgumas regiões brasileiras, as segundas pessoas (do sg. e pl.) vão desaparecendo. O Português do Brasil é também caraterizado pela ausência de artigo nos pronomes possessivos (*teu livro / o teu livro*). Igualmente frequente é o emprego dos pronomes de sujeito no papel de objeto direto (*Vi ele. / Vi-o.*). Em contraste com o Português Europeu, a posição dos pronomes de objeto é geralmente proclítica no Português do Brasil (*Te preparo a comida. / Preparo-te a comida.*). Um dos traços diferenciadores mais caraterísticos é o emprego do gerúndio nas posições em que o Português Europeu prefere a construção *a* + infinitivo (*Estou escrevendo. / Estou a escrever.*) (sobre as diferenças entre as duas respetivas variantes do Português ver mais em Mateus [2004: 47-49] e Cuesta, Luz [1980: 119-138]). No Português Europeu, o emprego do gerúndio é restrito. Estas restrições são representadas por dois níveis – 1) nível dialetal – em Portugal, há regiões em que o uso do gerúndio é bastante frequente (mesmo nas posições em que o Português padrão[4] prefere a construção *a* + infinitivo) (Alentejo, Algarve); 2) nível sintático – em várias posições sintáticas o gerúndio é a única ou predominante opção (algumas formações perifrásticas – *ir fazendo, vir fazendo*, orações reduzidas adverbiais). É um facto conhecido que no Português Antigo[5], o gerúndio usava-se com grande frequência e aquele estado da língua passou para o Brasil (o Brasil foi descoberto no ano de 1500

[3] Os exemplos nos quais não está referida a fonte, são do autor.

[4] Por Português padrão entendemos a língua das classes cultas provenientes da zona Lisboa-Coimbra [*cf*. Cunha, Cintra, 1999: 10].

[5] Por Português Antigo entendemos a língua usada no período que começa em finais do século XII (aparecimento dos primeiros textos escritos em Portu-

e habitado algumas dezenas de anos depois). Este país herdou, assim, a língua com o uso frequente da forma do gerúndio, enquanto que em Portugal, a situação deve ter mudado num período posterior ao século XVI e o gerúndio deixou de ser uma forma predileta dos falantes da língua. Não sabemos, porém, exatamente em que período ou século esta mudança terá ocorrido.

O objetivo do presente artigo é analisar o emprego do gerúndio na história do Português Europeu (nas suas várias etapas) e tentar descobrir o período em que o gerúndio foi sendo substituído pela formação *a* + infinitivo. Vamo-nos apoiar no corpus diacrónico da língua portuguesa www.corpusdoportugues.org[6].

Na segunda parte do estudo, descreveremos a etimologia da forma do gerúndio e o seu emprego no Português contemporâneo, resumindo todas as posições sintáticas em que possa aparecer. Analisaremos também esta forma do ponto de vista temporal e semântico. Na terceira parte, veremos mais em detalhe a substituição do gerúndio pela formação *a* + infinitivo no Português Europeu, averiguando as posições em que tal acontece. Na quarta parte, analisaremos a evolução desta substituição através da história da língua portuguesa, tentando descobrir o período da mudança respetiva. Por último, na quinta parte do estudo, resumiremos os resultados da nossa análise.

Gerúndio no Português contemporâneo

As formas do gerúndio provêm do ablativo do gerúndio latino – *laudando* > *louvando*, *legendo* > *lendo*, *scribendo* > *escrevendo* etc.

guês) e acaba em meados do século XVI (publicação das primeiras gramáticas da língua portuguesa) [cf. Castro, 2006: 73-78].

[6] O corpus elaborado por Mark Davies (BYU) e Michael J. Ferreira (Georgetown University) contém mais de 45 milhões de palavras nos textos provenientes dos séculos XIV-XX escritos em ambas as variantes principais do Português, respetivamente no Português Europeu e no do Brasil.

[Said Ali, 2001: 113]. No Português contemporâneo, o gerúndio forma-se por meio do radical do verbo, da vogal temática e do sufixo *-ndo* (*fal-a-ndo, vend-e-ndo, abr-i-ndo*).

O gerúndio pertence às formas não-finitas do verbo (juntamente com os infinitivos não-flexionado e flexionado e o particípio passado). Por um lado, estas formas verbais caraterizam-se pela capacidade muito restrita de expressar as categorias gramaticais do verbo (ver mais adiante)[7]. Devido a esta caraterística, aproximam-se de nomes (daí a sua denominação tradicional *formas nominais*). Por outro lado, todas estas formas servem para denominar processos (ações). Considerando este facto, ficam mais próximas de verbos. O gerúndio tem um caráter dinâmico, enquanto que as outras formas nominais – infinitivo e particípio – têm um caráter estático [ver Zavadil, Čermák, 2010: 339]. Em oposição ao infinitivo, a relação semântica entre a oração principal e a reduzida do gerúndio não está na maioria dos casos explícita. É dedutível só pelo contexto. Observem-se os exemplos seguintes – *Fazendo tu isso, vamos sair contigo. = Ao fazeres isso, vamos sair esta noite, No caso de fazeres isso, vamos sair esta noite, Depois de fazeres isso, vamos sair esta noite, Por fazeres isso, vamos sair esta noite.*

Vejamos agora quais as categorias gramaticais verbais que o gerúndio pode exprimir. A primeira categoria a ser expressa por esta forma não-finita é o tempo verbal. O gerúndio, porém, não é capaz de exprimir esta categoria por si só (quando descontextualizado). Neste caso, trata-se antes do tempo relativo. Enquanto que as formas verbais finitas exprimem a categoria do tempo em relação ao ponto da fala e ao ponto de referência[8] e situam assim uma ação no eixo temporal, distinguindo três tempos principais, respetivamente, passado, presente e futuro, o gerúndio expressa esta categoria sempre em relação ao verbo da oração principal (verbo finito, regente). Denotam-se assim

[7] As categorias gramaticais expressas pelo verbo português são: pessoa, número, tempo, modo, voz e aspeto.

[8] O ponto da fala é o momento em que o interlocutor está a falar (o momento da fala) e o ponto de referência é um ponto intermédio a partir do qual pode ser vista uma ação descrita [ver Mateus, 2004: 131].

três relações temporais básicas: a) simultaneidade, b) anterioridade, c) posterioridade.

No Português contemporâneo, distinguem-se duas formas do gerúndio: a forma simples (*fazendo*) e a composta – formada pelo gerúndio do verbo auxiliar *ter* e partcípio passado (*tendo feito*). O gerúndio composto exprime sempre ações que são anteriores às expressas pelo verbo da oração principal (*Tendo acabado o trabalho, partimos para o Porto.*). O valor temporal da forma simples do gerúndio depende sobretudo da sua colocação na frase [Cunha, Cintra, 1999: 487-490].

O gerúndio que está colocado no início de uma frase, pode exprimir: a) uma ação ligeiramente anterior à expressa pelo verbo principal (*Fazendo isso, o Pedro foi-se embora.*), b) uma ação durativa que começou antes ou simultaneamente com a denotada pelo verbo principal (*Estremecendo, observo aquela mulher do bairro vizinho.*).

O gerúndio que se segue imediatamente ao verbo principal e está ligado assindeticamente, exprime uma ação simultânea (*Estou a ver a televisão sorrindo.*).

O gerúndio que fica posposto à oração principal e está dividido dela por uma pausa e vírgula, denota uma ação posterior à do verbo principal. Esta oração reduzida do gerúndio corresponde geralmente à oração coordenada ligada pela conjunção *e* (*Esperámos a partida do comboio, conversando alegremente com o diretor da nossa empresa. = Esperámos a partida do comboio e conversámos alegremente com o diretor da nossa empresa*.).

O gerúndio português pode ser precedido por uma única preposição: *em*. Neste caso, tem o significado temporal de anterioridade imediata[9] (*Em chegando a casa, falo com ele.*). Pilar Vázquez Cuesta e Maria Albertina Mendes da Luz referem que o gerúndio antecedido da preposição *em* pode ter também o sentido durativo [Cuesta, Luz, 1980: 535] (*Em sendo novos, tudo se faz facilmente.*).

[9] Evanildo Bechara acrescenta que o gerúndio pode ser precedido da preposição em no caso de ter o significado temporal, condicional ou hipotético [Bechara, 1999: 524].

As categorias da pessoa e do número geralmente não são expressas pelo gerúndio por si só, mas quase sempre em relação ao verbo principal[10]. Distinguimos dois tipos de construções de gerúndio: a) gerúndio dependente – este tipo de gerúndio tem o mesmo sujeito (está na mesma pessoa e no mesmo número) que o verbo na oração principal. É dependente assim do sujeito do verbo principal (*Conduzo cantando fado.*). O sujeito deste gerúndio pode ser também idêntico ao objeto direto do verbo principal (pode depender dele)[11] (*Ouvi-o cantando fado.*); b) gerúndio absoluto – neste caso, o sujeito do gerúndio é diferente, tanto do sujeito do verbo principal, como do seu objeto direto (o seu sujeito deve ser expresso por um pronome de sujeito ou por um nome) (*Não podendo ajudá-los eu, veio o meu irmão.*).

O gerúndio distingue as formas da voz ativa (*fazendo, tendo feito*) das da voz passiva (*sendo feito, tendo sido feito*).

Do ponto de vista sintático, o gerúndio português pode aparecer em duas posições básicas: a) em orações reduzidas, b) em formações perifrásticas[12].

Nas orações reduzidas funciona o gerúndio como semipredicado, ou seja, membro da oração que denota uma ação (igualmente como predicado), mas não expressa explicitamente as categorias gramaticais de verbo (à diferença de predicado). Traz assim uma segunda mensagem no mesmo enunciado [ver Zavadil, Čermák, 2008: 107][13].

[10] Nalgumas situações dos dialetos algarvios e alentejanos, o gerúndio pode exprimir as categorias da pessoa e do número dado a existência da forma flexionada de gerúndio (fazendo, fazendos, fazendo, fazendomos, fazendeis, fazendem) [Lobo].

[11] Este emprego foi criticado por muitos linguistas portugueses e brasileiros, considerando-o um galicismo. Estes linguistas aconselharam substituir o gerúndio pela oração adjetival [Bechara, 1999: 517-518].

[12] Na nomenclatura portuguesa e brasileira, para este tipo de construções existem vários termos – locução verbal [Cunha, Cintra, 1999: 490], forma perifrástica [Mateus, 2004: 145; Cuesta, Luz, 1980: 530], perífrase verbal aspetual [Barroso, 1994]. Acrescente-se que o termo locução verbal é usado indistintamente para os tempos compostos (tenho feito) e as formações perifrásticas (ando fazendo) [Bechara, 1999: 230].

[13] No nosso artigo, não vamos distinguir entre o predicado secundário e a oração reduzida. Na linguística portuguesa, "a predicação secundária

Por exemplo, uma oração subordinada causal pode ser reduzida de uma construção gerundiva que adquire assim o caráter semioracional (*Como está bom tempo, vamos à praia. > Estando bom tempo, vamos à praia*.).

O gerúndio pode reduzir as orações subordinadas e coordenadas. No que diz respeito às primeiras, aparece nomeadamente em vários tipos de orações adverbiais.

1. oração adverbial causal – *Tendo estado mau tempo, fomos ao cinema*.
2. oração adverbial de modo – *A Maria passou as férias tomando banhos de mar*.
3. oração adverbial temporal – *Passando por Paris, encontrei um amigo meu de escola.*
4. oração adverbial condicional – *Não chovendo, vamos jogar à bola*.
5. oração adverbial concessiva – *Sabendo o que fazer nessas situações, não ajudou o garoto que foi atropelado pelo carro*.
6. oração adverbial consecutiva – *O Pedro ficou em casa por oito dias, melhorando bastante.*

O gerúndio pode reduzir também uma oração subordinada adjetival (*São os comboios parando em Ovar.*) (ver nota 9). Quando o gerúndio está posposto à oração principal e está dividido pela pausa e vírgula,

---

é dada como uma associação de um estado (predicado secundário) a um evento (predicado primário); ou ainda, o predicado secundário e seu sujeito estão numa relação mediada pelo predicado primário" [Neto, Foltran, 2001: 727]. Estes autores consideram assim o gerúndio, na frase que se segue, como predicado secundário "Se você vê duas crianças brincando de médico, a maioria das pessoas fica chocada" [Neto, Foltran, 2001: 728], distinguindo-a doutro tipo de frase denominado oração reduzida de gerúndio – "Seguindo o crescimento da criança, colocamos uma das nossas alcofas…" [Neto, Foltran, 2001: 731]. Apesar de várias diferenças referidas pelos autores citados (impossibilidade de antepor o gerúndio, impossibilidade de desenvolver a construção gerundiva numa oração finita), consideraremos o gerúndio nas duas construções como semipredicado. Então, seguiremos a tradição linguística checa [Zavadil, Čermák, 2008: 107-111].

reduz uma oração coordenada, ligada pela conjunção *e* (*Disse tudo ao meu pai, deixando-o assim muito surpreendido. > Disse tudo ao meu pai e deixei-o assim muito surpreendido.*)

Excecionalmente o gerúndio pode desempenhar o papel de imperativo com uma forte conotação depreciativa. Neste emprego, sente-se uma relação de superioridade para com o interlocutor (*Andando!*) [Cuesta, Luz, 1980: 536].

O gerúndio serve também para formar as ditas formações perifrásticas (premorfológicas). Trata-se de construções em que o verbo conjugado (*verbo semiauxiliar*) mantém o seu valor temporal (*estou a fazer* – presente). Ao contrário, nas formações morfológicas, tradicionalmente chamadas *tempos compostos*, o verbo conjugado (chamado *verbo auxiliar*) perde o seu sentido temporal original (*tenho feito* – não se trata do tempo presente). Estas construções ficam na passagem entre uma união sintática livre de duas palavras (*foi fazer*) e uma união analítica morfológica composta por duas palavras que se comporta, porém, como uma palavra morfológica (*tinha feito*) [ver Zavadil, Čermák, 2010: 240].

Agora vamos ver quais as formações perifrásticas compostas da forma do gerúndio existentes na língua portuguesa contemporânea[14].

1. *estar* + gerúndio

Esta construção exprime uma ação que tem caráter durativo e que se realiza num momento dado (*Estamos conversando sobre a vida.*).

2. *andar* + gerúndio

Esta formação denota ações de caráter durativo e reiterativo que são muitas vezes prolongadas [Barroso, 1994: 93] (*Este ano ando tirando o curso de fotografia.*).

[14] Apresentaremos uma lista de formações perifrásticas com gerúndio, e os seus valores temporais, sem as diferenciar entre o Português Europeu e a variante brasileira. A variação destas construções nas duas variantes do Português será tema da parte seguinte do artigo.

3. ir + gerúndio

Trata-se da perífrase que serve para expressar ações durativas de caráter de progressão ou realizadas por etapas sucessivas (*Os preços vão aumentando.*).

4. vir + gerúndio

A construção designa ações durativas que se realizam gradualmente em direção ao momento ou ao lugar em que se encontra o locutor [Cunha, Cintra, 1999: 491] (*A tempestade vem-se aproximando cada vez mais.*).

5. continuar + gerúndio

Esta formação perifrástica exprime ações de caráter durativo e continuativo (duração continuativa). O emprego desta construção implica que a ação expressa por ela começou antes do intervalo A-B. Pelo contrário, a perífrase durativa *estar* + gerúndio localiza o processo dentro do respetivo intervalo, não tendo nenhuma relação com a situação anterior [Zavadil, Čermák, 2010: 322; Barroso, 1994: 102] (*A menina continua a chorar e parece que não vai parar.*).

6. ficar + gerúndio

Esta construção denota ações durativas que continuam sem interrupção entre dois limites fixos [ver Barroso, 1994: 105] (*Fiquei cozinhando toda a tarde.*).

7. começar + gerúndio

A perífrase considera uma ação como a primeira no conjunto das outras que se seguiram (anterior a outros processos) (*Começou lavando a loiça.*).

8. acabar + gerúndio

Esta formação perifrástica denota ações que se consideram como concluídas [Zavadil, Čermák, 2010: 325] (*O Pedro acabou pagando a dívida.*).

Substituição do gerúndio no Português contemporâneo

A redução de orações subordinadas pode ser feita de várias maneiras, ou seja, no eixo paradigmático existem várias expressões que estão à disposição do locutor[15]. As orações subordinadas podem ser reduzidas do infinitivo, gerúndio ou particípio [*cf.* Bechara, 1999: 513]. De acordo com Noam Chomsky, fundador da linguística generativa, a mesma frase da estrutura profunda pode ter assim mais realizações na estrutura de superfície. Vejamos as realizações possíveis da frase seguinte: *Quando o último comboio saiu, a estação ficou vazia.*

- redução de infinitivo – *Ao sair o último comboio, a estaçsão ficou vazia.*
- redução de gerúndio – *Saindo o último comboio, a estação ficou vazia.*
- redução de particípio – *Saído o último comboio, a estação ficou vazia.*

Existe mesmo uma possibilidade de expressar esta frase por meio do sintagma nominal (neste caso, não se trata, porém, de oração reduzida) (*Com a saída do último comboio a estação ficou vazia.*).

A escolha de uma ou outra destas possibilidades tem um caráter socioletal, ou seja, depende das preferências de cada locutor. Quer dizer isto que alguns falantes gostam mais de usar infinitivos, outros optam por gerúndio, etc. Esta questão tem a ver também com a variação regional da língua portuguesa (nível horizontal). Como foi dito no início deste artigo, o Português Europeu contemporâneo prefere as construções com infinitivo (preposição *a* + infinitivo), enquanto que na variante brasileira de Português predomina o gerúndio. Porém, esta diferenciação não é totalmente simétrica, ou seja, não se realiza em todos os contextos sintáticos. No quadro seguinte, vamos mostrar

[15] Os romanistas checos Bohumil Zavadil e Petr Čermák distinguem seis graus de condensação (redução) da segunda mensagem dentro duma frase segundo o tipo de expressão usada (dois enunciados, oração coordenada, oração subordinada, predicativo nominal com predicado implícito, oração reduzida, sintagma nominal) [Zavadil, Čermák, 2010: 466-467].

quais as posições sintáticas nas duas variantes do Português em que predominam o gerúndio ou construções com infinitivo[16].

Quadro 1

Papel sintático	**Português Europeu**	**Português do Brasil**
semipredicado – oração adjetival reduzida	pessoa a fazer palhaçadas	pessoa fazendo palhaçadas
semipredicado – oração adverbial reduzida	Chovendo, não vamos à praia.	Chovendo, não vamos à praia.
semipredicado – oração coordenada reduzida	O Pedro ficou sentado a falar com o seu pai.	O Pedro ficou sentado, falando com seu pai.
formações perifrásticas	estar a falar	estar falando
	andar a fazer	andar fazendo
	ir fazendo	ir fazendo
	vir fazendo	vir fazendo
	continuar a fazer	continuar fazendo
	ficar a fazer	ficar fazendo
	começar a fazer	começar a fazer
	começar por fazer	começar fazendo
	acabar de fazer	acabar de fazer
	acabar por fazer	acabar fazendo

Analisando o quadro, repare-se que nem sempre o gerúndio que aparece na construção brasileira, é substituído pelo sintagma *a* + infinitivo no Português Europeu. Trata-se das perífrases *ir fazendo* e *vir*

[16] Para a elaboração do quadro consultámos duas obras essenciais: Neto, Foltran [2001] e Barroso [1994].

fazendo. Esta assimetria explica-se pelo facto de as construções análogas possíveis (*ir a fazer, vir a fazer*) terem outro significado tanto no Português Europeu como no do Brasil (estão ocupadas)[17]. Ao contrário, as perífrases *começar a fazer* e *acabar de fazer* formam-se pelo infinitivo também no Português do Brasil. Esta exceção é dada pelo facto de as possíveis construções com gerúndio (*começar fazendo, acabar fazendo*) terem outro valor semântico (ver página 6 deste artigo).

Evolução da substituição do gerúndio pela construção *a* + infinitivo no Português Europeu

Ao folhearmos as gramáticas históricas da língua portuguesa existentes, ficamos a saber que o problema das perífrases formadas pelo gerúndio ou pelo infinitivo ou da substituição do gerúndio pela construção *a* + infinitivo não está tratado quase em nenhuma destas obras. Só a linguista brasileira Rosa Virgínia Mattos e Silva dedica um pequeno capítulo (quatro páginas) à análise diacrónica das perífrases formadas pelos verbos *ser, andar, jazer, estar* e *ir* + gerúndio [Mattos e Silva, 2008: 441-444]. A propósito desta questão, a autora informa-nos que no Português Antigo, nas construções formadas pelos verbos *ser* e *jazer* + gerúndio, os dois verbos mantiveram os seus significados etimológicos e por conseguinte, não se tratava de perífrases verbais, mas de construções sintáticas livres de dois verbos. Ao contrário, os verbos *ir, estar* e *andar* seguidos de gerúndio já podem ter formado perífrases verbais. Às vezes funcionavam também como uniões sintáticas livres de dois verbos com os seus significados etimológicos.

[17] A perífrase ir a + infinitivo exprime ações que ainda não começaram (imediatamente antes do seu início) [Barroso, 1994: 110-111]. A formação vir a + infinitivo é a forma essencial da categoria disposição resultante que carateriza uma ação como resultado relativamente às ações anteriores implícitas [*ibidem*: 145].

A mais importante referência que é feita neste capítulo, é o facto de que já na primeira metade do século XV, nomeadamente no livro de *Fabulário Português*[18], raramente aparecem as perífrases formadas pelos verbos *estar* e *andar* seguidos da preposição *a* + infinitivo [*ibidem*, 2008: 444].

Estes são os factos conhecidos e agora vejamos quais os resultados da nossa análise no corpus eletrónico[19].

Foi averiguado que no Português Antigo, já existiam e eram frequentes as construções perifrásticas formadas pelo verbo semiauxiliar e preposição *a* + infinitivo. Trata-se das perífrases *começar a* + infinitivo e *tornar a* + infinitivo[20].

Exemplificação[21]:

E assim os mostraram eles nos extremos que fixaram para que se tornasse ***a abrir*** *o templo… (Lucena, História da Vida do Padre S. Francisco Xavier)*

Metelhe a carne na boca, que muitos tornarã ***a comer*** *e guarecerã. (Livro de Falcoaria do Emperador Enrique da Alemanha)*

Ca lhes aconteceu aquelo do verdadeiro proverbio que diz: "O cam que torna ***a comer*** *o seu vomito que volveu pela boca" (Auto dos Apostolos)*

[18] O Fabulário Português, conhecido também pelo nome Livro de Esopo, foi encontrado pelo linguista português José Leite de Vasconcelos na biblioteca Hofbibliothek em Viena no ano de 1900. Segundo a letra usada no texto o manuscrito provém provavelmente do século XV. O livro consta de 63 fábulas.

[19] A análise do corpus foi feita da seguinte forma. Colocámos duas perguntas: a [vr*] para obter todas as construções a + infinitivo e [vg*] para obter todos os gerúndios figurando no corpus. Em seguida, foram selecionados sete dos verbos mais frequentes, respetivamente falar, chegar, ser, fazer, comer, abrir e ver, e analisadas as suas ocorrências no corpus no período abrangente desde o século XIV até ao século XX.

[20] A formação perifrástica voltar a + infinitivo que tem o mesmo significado e é mais frequente no Português contemporâneo, aparece só no século XIX – José Simões deixa de ser grã-cruz, e volta a ser como dantes, grã p. que o pariu – ou como estoutra. (Fialho de Almeida, Gatos 5).

[21] Daqui todos os exemplos aparecendo no texto proveem do corpus eletrónico www.corpusdoportugues.org.

*Aquí sse começarõ **a chegar** as azes de ánbaslas partes et demãdáuãsse per hûa tã grã saña que marauilla era. (Crónica Troyana)*

*Tomou alli os Exercicios com muito gosto e devoção, e assim dizia que então começava **a ser** christão e a entender os mysterios de nossa santa fé. (Historia do Japam 3, Frois)*

No Português Antigo, o sintagma preposição *a* + infinitivo aparece muito frequentemente na formação dever *a* + infinitivo (sentido de obrigação) e também nas construções finais (no Português contemporâneo, usa-se a construção *para* + infinitivo).
Exemplificação:

*E sobre esto diz Lucano, que fez esta estoria, que eram muy duras e muy grandes as posturas dos Romããos e as suas amyzades que poynham, como quer que a postura donde nace vergonça e deshonrra nõ se **deve a** tëër [Crónica Geral de Espanha de 1344].*

*E, hyndo pello caminho, achou hûa igreja e entrou em ella **a fazer** sua oraçom, assy como viia lazer aos outros cristããos [Crónica Geral de Espanha de 1344].*

*Ante do começo deste euangelho escreue sam Lucas no meesmo capitollo que em aquelles dias que xpisto preegaua & fez millagres & sayo **a fazer** oraçam em ho mõte & esteue toda a noyte em oraçã [Euangelhos e epistolas con suas exposições e romãce].*

Só ocasionalmente ocorre no corpus (no Português Antigo) a formação perifrástica estar *a* + infinitivo que conhecemos do Português Europeu contemporâneo[22].
Exemplificação:

*E sayuho a receber toda a hoste. E o rey mouro tomou em ello grande prazer. E, desque foi tempo, asseentaronsse **a comer** ëna tenda del rei. E, em estando **a comer**, mandou el rei dõ Affomso muito ë puridade armar*

[22] Além das construções mencionadas, aparece o sintagma em questão também como complemento preposicionado dalguns verbos – Quem hes tu que te atreves a chegar tam neceamente a fallar aa minha face e fallas palavras tam soberbas e atrevidas? (Flos sanctorum), (…) e o ser amigo de muitos o obrigara a fazer muitos males por esses seus muitos amigos. (Francisco Manuel de Melo, Apolo).

quinhentos cavalleiros e que cercassem a tenda d'arredor (Crónica Geral de Espanha de 1344).

E, assy fazendo esto, algûas vezes acontecia que adormecia o Cide em cima de hûû scano ë que estava ***a comer*** *[Crónica Geral de Espanha de 1344].*

Entretanto, embarcados já os soldados, as fustas de verga de alto, remos em punho, bandeiras despregadas, o mar cheio de batéis de amigos, as praias do povo que está ***a ver****, não se ouvindo ninguém com as salvas e festa da pólvora, dos pífaros, dos tambores, desfere a capitaina de Dom Francisco à vela, dizendo toda a gente voz em grita: ´Boa viagem (Lucena, História da Vida do Padre S. Francisco Xavier).*

No que diz respeito ao gerúndio, e no Português Antigo, aquele ocorre frequentemente na função de semipredicado e nas formações perifrásticas *estar* + gerúndio e *andar* + gerúndio.

Exemplificação:

(…) *meu costume he de tomar per força as cousas que nom som minhas &* ***esta fazendo*** *dapno publica mëte (Clemente Sanches de Vercial, Sacramental).*

E enquanto dom diogo de meneses ***anda fazendo*** *estas cousas e outras que adiante contarey será bem darmos rezão dalgûas que no mesmo tempo secederão (Diogo de Couto, Década Oitava).*

E en ***chegando*** *a elles, feriron en hûa cilada en que estavam quinhëtos cavaleiros (Crónica Geral de Espanha).*

No século XVI, aparecem em Portugal as formações perifrásticas de disposição resultativa *vir, chegar a* + infinitivo. Neste século no corpus respetivo, registámos pela primeira vez também o aparecimento das construções progressivas *ir* + gerúndio e *vir* + gerúndio.

Exemplificação:

São homës que nunca jogão, porque lhes parece que he grande deshonra, pois os que jogão desejão o que não he seu, e dahy podem vir ***a ser*** *ladrões (Francisco Xavier, Carta).*

O dia seguinte, fazendo a mesma derrota, chegou ***a ver*** *a ultima ponta, que para o Sul havia divisado (Francisco Manuel de Melo, Epanaphora Politica Primeira).*

Vendo os moradores desta Cidade, que se hia ***chegando*** *a armada coroada de flammulas, galhardetes, & outros festivos ornatos, imaginou, que era a sua gente, que voltava victoriosa, & triunphante (Vocabulario portuguez e latino, Rafael Bluteau).*

Um dia, quando já a declinaçao do sol consentia que o ar, entre os ramos, lascivo se enlaçasse, ouviram os Pastores (que entao no ervoso prado, recostados se ocupavam em contos amorosos) as concertadas vozes de três formosas Pastoras a que o vale com suaves acentos respondia, que cantando entre outras, todas (trazendo em suas maos pedrados vasos) vinham ***chegando*** *à fonte, detendo-se em despojar o campo das boninas de que esmaltá-los queriam (Paciencia Constante).*

É só no século XIX que em Portugal, começam a aparecer com uma frequência maior as formações perifrásticas *estar, andar, ficar e continuar a* + infinitivo que até aí só ocorriam com o gerúndio. Note-se que estas perífrases coexistem com as formadas com o gerúndio e é muito difícil averiguar qual destas duas formas predomina. É também neste período que o sintagma *a* + infinitivo começa a aparecer na função de semipredicado.

Exemplificação:

(…) *e eu, que estou aqui a falar, pago todos os anos um quartinho para que elas continuem* ***a ser*** *assim (Eça de Queiroz, O Crime do Padre Amaro).*

A esta hora está a menina ***a ser*** *cortada por aquelas línguas, que não perdoam a ninguém (Camilo Castelo Branco, Amor de Perdição).*

O velho estava à varanda, ***a fazer*** *muito sossegado uma rede (Abel Botelho, A Frecha da Misarela).*

Que diabo estás tu aí ***a fazer****, rapaz? exclamou Alencar, agitando alegremente o seu panamá (Eça de Queiroz, Os Maias).*

Que andas tu ***a fazer****? Andas a varrer? Ela corou muito, atirou logo a vassoura, veio abraçá-lo (Eça de Queiroz, O Primo Basílio) (19.s).*

O esforço de alma que estás ***fazendo*** *pode-te ser prejudicial. Sossega (Almeida Garrett, Viagens na minha terra).*

Amaro desdobrara-a, ***fazendo*** *cintilar junto da janela os bordados espessos (Eça de Queiroz, O Crime do Padre Amaro).*

Mais adiante, esperava-o um lavrador robusto, sentado na soleira da porta, ***a comer*** *uma fêvera de bacalhau (Júlio Dinis, As Pupilas do Senhor Reitor).*

(…) *que eu, num abrir e fechar de olhos, atiro com ela para cima duma égua de chupeta. que ali tenho, e o pai e mais o primo ficam* ***a ver*** *navios (Camilo Castelo Branco, Amor de Perdição).*

No corpus, registámos também os casos interessantes (raríssimos) das ocorrências das perífrases formadas pela preposição *a* + infinitivo nalguns autores brasileiros.

Exemplificação:

Mas! berrou o espingardeira, sem fazer caso das advertências do colega, o que eu não posso admitir, é a porção de picardias e desaforos, que ele me está ***a fazer*** *constantemente (Aluísio Azevedo, O Mulato).*

Conclusões

Os resultados da análise do corpus mostraram que o período de transição, em que uma forma (gerúndio) começou a ser substituída pela outra (*a* + infinitivo) nas respetivas construções, deve estar situado no século XIX ou ligeiramente antes (século anterior) devido ao facto de as formas com infinitivo terem aparecido raramente já no Português Antigo. Acrescente-se também que analisámos só os textos escritos e é um facto conhecido que a escrita anda sempre em atraso relativamente à oralidade, ou seja, as construções formadas com o infinitivo podem ter sido recorrentes na fala quotidiana no século XVIII.

Na nossa opinião, estas construções formaram-se segundo o modelo das perífrases *começar a* + infinitivo e *tornar a* + infinitivo, ou seja, formas atestadas e muito frequentes já nas fases mais remotas do Português.

Referências bibliográficas

BARROSO, H. (1994), *O Aspecto Verbal Perifrástico em Português Contemporâneo (visão funcional/sincrónica)*, Porto Editora, Porto.

BECHARA, E. (1999), *Moderna gramática portuguesa*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

CASTRO, I. (2006), *Introdução à História do Português*, Edições Colibri, Lisboa.

CUESTA, P. V., LUZ, M. A. M., da (1980), *Gramática da Língua Portuguesa*, Edições 70, Lisboa.

CUNHA, C., CINTRA, L. (1999), *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, João Sá da Costa, Lisboa.

HAMPL, Z. (1972), *Stručná mluvnice portugalštiny*, Academia, Praha.

LOBO, M., "Aspectos da sintaxe das orações gerundivas do português dialectal", [on line] http://www.yumpu.com/pt/document/view/12926178/aspectos-da-sintaxe-das-oracoes-gerundivas-do-portugues-dialectal – 7.9.2013.

MATEUS, M. H. M. (ed.) (2004), *Gramática da língua portuguesa*, Caminho, Lisboa.

MATTOS E SILVA, R. V. (2008), *O português Arcaico*, vol. I: *Léxico e morfologia*, Imprensa nacional-casa da moeda, Lisboa.

NETO, J. B., FOLTRAN, M. J. (2001), "Construções com gerúndio", *Actas do XVI Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*, Lisboa, pp. 725-735.

NOVOTNÝ, F. (1955), *Historická mluvnice latinského jazyka II*, Nakladatelství Československé Akademie věd, Praha.

SAID ALI, M. (2001), *Gramática Histórica da Língua Portuguesa*, Editora Melhoramentos, São Paulo.

VAVROUŠOVÁ, P. (2012), *Gerundium ve španělštině a jeho ekvivalenty v češtině* (tese de doutoramento).

ZAVADIL, B., ČERMÁK, P. (2008), *Sintaxis del Español Actual*, Karolinum, Praha.

ZAVADIL, B., ČERMÁK, P. (2010), *Mluvnice současné španělštiny*, Karolinum, Praha.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.31

Jakub Jankowski
Uniwersytet Warszawski
jacube88@yahoo.com

Banda Desenhada portuguesa traduzida para polaco

Abordagem histórica e teórica na área dos estudos de tradução

Resumo:
Este artigo pretende desenvolver o estudo histórico no âmbito dos Estudos de Tradução, descrevendo os fatores internos e externos que influenciam as traduções polacas da BD portuguesa. Pretende-se fornecer uma lista completa das obras traduzidas para os futuros estudos tradutológicos e indicar os possíveis pontos de partida para as análises. Ao mesmo tempo tenta-se indicar os elementos mais importantes e problemáticos na tradução da BD, esboçando assim premissas para a teoria geral da tradução da BD.
Palavras-chave: tradução da BD, BD portuguesa, história da tradução, prática da tradução, estudos de tradução.

Abstract:
Portuguese Comic Books translated into Polish. Historical and Theoretical Approach in the Area of Translation Studies
This article aims towards developing historic studies in the Translation Studies

field by analyzing internal and external factors that cast an influence upon Polish translations of Portuguese Comic Books. We intend to prepare a complete list of translated books for future studies in this area and identify possible premisses for analisies. Along those aims it is also crucial for us to identify the most important and problematic elements in comic book translation as to conceive guidelines for general theory for comic book translation.
Keywords: comic book translation, portuguese comic books, history of translation, practice of translation, translation studies.

Há alguma incerteza no que diz respeito à área que o estudo histórico dentro dos Estudos de Tradução (ET) deveria cobrir. Susan Bassnet no índice do livro já canónico, *Estudos de tradução. Fundamentos de uma disciplina* [1980/2003], dá ao capítulo sobre a história o título "história da teoria da tradução". Na página 75 do mesmo livro, este segundo capítulo já aparece sob o nome de "História da tradução literária". Incongruências à parte, porque a autora explica claramente que a sua abordagem histórica compreende não uma cronologia de datas, acontecimentos e publicações, senão constitui uma análise de tendências estendidas entre várias épocas. Acrescentemos então a divisão do estudo histórico claramente exposta por Woodsworth à linha metodológica de Bassnet e aceitemo-la como uma proposta. Woodsworth diz que

> (…) la historia de la traducción puede centrarse en la práctica o en la teoria, o en ambas. Una historia de la práctica de la traducción trata de cuestiones tales como "qué se há traducido, por quién, en qué circunstancias, y en qué contexto social y político". La historia de la teoría, o discurso sobre la traducción, trata de los siguientes tipos de cuestiones: "qué han dicho los traductores" sobre su arte/oficio/ciencia, "cómo se han evaluado las traducciones" en distintas épocas, "qué tipo de consejos" han dado los traductores, o cómo se ha enseñado la traducción, y "cómo se relaciona este discurso con otros discurso del mismo periodo" [Woodsworth *apud* Hurtado Albir, 2001/2008: 101].

Dentro dos estudos da história da tradução dedica-se cada vez mais atenção a histórias particulares da tradução, entendidas como nacionais

[*ibidem*, 2001/2008: 102]. E dentro deste estudo multiplicam-se histórias ligadas a várias áreas tradutológicas. Uma delas pode pertencer à Banda Desenhada (BD). Sem o conhecimento de obras traduzidas de português para polaco (prática), seria impossível começar qualquer análise, avaliação ou crítica das respetivas traduções (teoria). Mas obviamente a teoria de tradução respeitante à BD deve também dispor de alguns alicerces. Estes, no meu entender, podem combinar a teoria do estudo audiovisual com o estudo teórico da BD.

Os estudos práticos existentes no campo em questão [p.ex. Kalewska, 2010: 81-89; Kalewska, 2011: 165-182; Pięta, 2013] não abrangem nem a BD, nem a cinematografia, nem outras áreas passíveis de terem o potencial de servirem para uma pesquisa tradutológica.

No caso da BD portuguesa, todas as traduções para o polaco foram feitas diretamente do português. O primeiro texto vertido foi publicado em 2007 na revista cracoviana *Splot*. Passados sete anos a lista conta cinco álbuns, uma antologia, um número especial da revista cultural *Lampa* e várias curtas publicadas na revista *Ziniol* [2008-2010][1]. O quadro BD português ficará completo se acrescentarmos ainda traduções das tiras cómicas *Albatrozes*, de Marc Parchow, apresentadas na exposição hispano-portuguesa *Uma Península aos quadradinhos*[2], algumas curtas do blogue pRzYpAdKiEm e fragmentos de bêdês *Obrigada, Patrão* de Rui Lacas e *Agência de viagens Lemming* de José Carlos Fernandes, apresentados durante o painel tradutológico[3].

O caso da BD portuguesa na Polónia reflete tendências vigentes e operacionais no mercado bedefilo polaco que é um mercado editorial

[1] O resumo desta atividade foi publicado em 2011 na entrada Portugalscy Pionierzy no site da Ziniol [http://ziniol.blogspot.com/2011/02/portugalscy-pionierzy.html].

[2] A exposição foi organizada pelo Instituto Cervantes e pelo Instituto Camões em cooperação com a Associação Polaca da BD (Polskie Stowarzyszenie Komiksowe) em 2011 como uma parte do Festival Komiksowa Warszawa (FKW). Na exposição foram apresentadas obras de artistas espanhóis e portugueses.

[3] Durante o FKW tem lugar desde 2011 um encontro de tradutores experientes e principiantes onde se discutem as traduções existentes da BD e apresentam fragmentos traduzidos de obras ainda não publicadas na Polónia.

difícil e de tamanho bastante reduzido. Não só daí, mas também da excecionalidade do meio, resultam várias condições que influenciam o texto de chegada e que podem servir como exemplo vivo de algumas regras para como traduzir a BD num determinado meio, ou seja, que definem os fatores externos e internos que moldam o texto de chegada. Vejamos então exemplos escolhidos de obras publicadas na Polónia[4] agrupados conforme o problema mais saliente manifestado no processo da tradução.

A Pior Banda do Mundo: narração, texto inscrito na imagem (*montage*), texto vs imagem, notas de rodapé e intertextualidade

No que respeita ao livro *A Pior Banda do Mundo* de José Carlos Fernandes (JCF), no contexto de tradução devemos discutir sobretudo uma condição externa que influenciou a versão final do texto traduzido e da publicação impressa. A tradução deste livro foi concebida e editada durante aulas especializadas de tradução dadas na Universidade de Varsóvia (entre 2006 e 2008) por estudantes. Sobre vários aspetos desta tradução em grupo discorreu vastamente Kornel Stanisławski na sua tese de mestrado *A Pior Banda do Mundo – sobre a tradução de banda desenhada em grupo*. Segundo o autor, devido ao caráter do livro, composto de histórias de duas pranchas cada, que se ligam através das personagens, acontecimentos, elementos do mundo diegético, não se pode ler, ao longo da atividade tradutológica, apenas a parte pela qual fora responsabilizado um dos tradutores. É necessário conhecer a totalidade da obra. Quando as partes do mesmo texto são traduzidas por várias pessoas, é preciso poli-lo e unificá-lo sempre que e onde for necessário, mantendo o mesmo

[4] O índice completo com os respetivos endereços bibliográficos faz parte da Bibliografia Ativa recolhida para os fins do presente artigo.

caráter do texto[5]. A tradução em grupo trazia uma vantagem noutro aspeto do livro, pois este é um livro cheio de alusões e vocabulário de várias áreas. As experiências diferentes que tinham os tradutores ajudaram a trabalhar mais rapidamente. O trabalho em grupo dava também a possibilidade de uma redação do texto muito cuidadosa, pois era feita por todos os tradutores.

Um dos problemas tradutológicos, que vem diretamente do caráter desta BD é a tradução de diferentes textos: narrativo, dialogado/monologado e inscrito na imagem.

No que diz respeito à narração e aos textos de diálogos e monólogos, o mais importante é manter a sequência e continuidade. Nas histórias de JCF há sempre um narrador externo e várias personagens que falam por entre as falas do narrador. Acrescentando a esta situação ainda a imagem, isto é, os quadradinhos seguintes dispostos em sequência, a perceção da narrativa divide-se em três linhas paralelas: seguimos a fala do narrador, que é bastante independente e constitui um texto uno, diálogos/monólogos que também podem ser lidos independentemente do texto narrativo e também criarão um texto autónomo, e por fim seguimos ainda a sequência visual criada pelos quadradinhos seguintes. O comunicado inteiro constrói-se na tensão entre os elementos da composição, mas no ato de tradução é preciso ter um cuidado especial para manter a continuidade lógica entre os componentes textuais. De um ponto de vista teórico respeitante ao funcionamento da linguagem da BD, todos os ingredientes de uma BD se complementam mutuamente no processo da leitura (é o leitor que os junta num comunicado). No caso que nos interessa, esses ingredientes podem existir (ou ser vistos) separadamente e acontece que, para manter a fluência da leitura, é preciso traduzir os textos de maneira a que seja possível a sua existência ao mesmo tempo independentemente e em conjunto. Eis o truque do autor, de JCF, em que

[5] Vale a pena, para perceber os perigos deste tipo de traduções concebidas por um grupo de pessoas, ver o comentário de Anna Wasilewska, intitulado Raport o stanie tłumacza [LnŚ, nr 5/6/2012: 425-430], sobre o relatório francês preparado por Pierre Assouline – La Condition du traducteur. Rapport pour le Centre National du Livre, do ano 2011.

o tradutor tem de refletir no texto traduzido. A narrativa e as partes dialogadas criam várias vezes, trabalhando em conjunto, o efeito cómico pretendido pelo autor.

A ideia acima mencionada resume-se à tal chamada "arte de tensões" entre unidades da BD, *art of tensions*, que é uma proposta original de Charles Hatfield. O estudioso americano definiu a construção da BD como um sistema de elementos que em diferentes níveis trabalham entre si para construir uma mensagem completa. Assim o que interessa tanto ao leitor como ao tradutor, é ver ligações entre os códigos (textual e imagético), imagens (quadradinhos em sequências), etc. [Hatfield, 2003: 32-68]. Esta tensão existente é superior a todos os outros casos tanto construtivos da BD, como aos problemas tradutológicos encontrados no processo, pois molda a receção da linguagem visual (BD) e garante a sua descodificação correta.

Outro problema que surge no caso d'*A Pior Banda*, intrinsecamente ligado à BD em si, são textos inscritos na imagem. Kornel Stanisławski escreve sobre este elemento de modo seguinte:

> O problema de traduzir o texto que está no fundo dos quadros de qualquer uma BD é um dos mais importantes. O texto dentro de imagens na BD pode ter maior ou menor significância. N´*A Pior Banda Do Mundo* este tipo de texto constitui um elemento importantíssimo e a sua compreensão é indispensável para uma boa leitura. Como foi mencionado, a absoluta maioria das histórias contém texto dentro da própria cenografia (texto que está dentro dos quadradinhos, mas fora dos balões). Este texto frequentemente contém jogos de palavras engraçados e inúmeras alusões à cultura (e história) popular. Dividimos este tipo de texto em duas categorias:
>
> 1. Nomes próprios (descritos mais adiante)
> 2. Paráfrases e paródias do texto informativo que se pode ver na vida quotidiana [Stanisławski, 2011: 51].

Como verifica o autor desta tese, apenas 13% de todas as histórias de dois volumes não contém nenhum texto inscrito na imagem [*ibidem*: 47]. Embora os números falem por si no que diz respeito à relevância do texto inscrito, nem todos os elementos do mundo diegético existem traduzidos no livro publicado na Polónia. Todos

foram traduzidos e existem no ficheiro Word enviado à editora, mas o redator desistiu de os colocar dentro da imagem. No volume publicado existem alguns desses textos sob a forma de nota de rodapé em baixo das respetivas páginas. A versão polaca do livro parece bastante descuidada neste aspeto. No entanto, a decisão editorial tem as suas vantagens e desvantagens. Por um lado, a escolha parcial do que colocar dentro da imagem e que tipo de informações contidas no texto inscrito original a fornecer ao leitor, é errada. Parece um caso de ordem ética que não deveria ter lugar, pois é impensável apagar fragmentos do texto original ou deixá-los não traduzidos. Esta forma é também errada de ponto de vista do leitor – colocando a nota de rodapé em baixo da página, com a tradução de um elemento que deveria ser descoberto pelo próprio leitor, chama desnecessariamente a atenção dele a esta informação. O ideal seria fazer como a editora francesa que colocou as respetivas traduções para francês dentro da imagem. Mas, será assim sem dúvida?

O problema é o seguinte – será que o leitor não estranhava demasiado a existência dos textos franceses numa cidade portuguesa? Parece que mudar a realidade, substituindo elementos portugueses é um bocadinho arriscado. Em geral, mesmo que os textos inscritos sejam traduzidos, é preciso ponderar se a colocação dentro da imagem não destrói a coesão do mundo diegético. O leitor aceita o facto de que os protagonistas portugueses falam polaco, mas a intervenção no cenário pode ser às vezes demasiado estranha. N'*A Pior Banda* o problema desaparece se analisarmos melhor o contexto – a cidade onde decorre a ação não tem nome, apenas parece uma cidade portuguesa. Sendo o cenário universal, a tradução do texto inscrito e a colocação dentro da imagem não deveriam causar estranheza. Mesmo assim, na segunda publicação, o texto inscrito existe na versão original. Desta vez foi acrescentado um anexo com traduções de todas as inscrições nas imagens. Só do leitor depende se quer ir buscar uma explicação, ou prosseguir sem fazê-lo. Quando reparar em algo inscrito na imagem, pode recorrer ao anexo onde encontrará sempre a resposta. A solução é parcial, mas a editora desistiu de introduzir o texto na imagem por causa do custo. Devido ao tamanho do mercado da BD polaco e custos

da edição, tenta-se poupar onde for possível. Do ponto de vista teórico, isso é abominável pois uma ação dessas distorce a receção. Scott McCloud, enumerando ligações entre o texto e a imagem [McCloud, 1993: 130], como última categoria indica a *montage*, que compreende a combinação pictórica do texto e da imagem, ou seja, o texto existe como uma parte do quadradinho. Aqui situam-se justamente os textos inscritos na imagem. Sem a tradução destes textos, o comunicado, a mensagem pretendida pelo autor de uma BD, nunca será cabal na leitura do texto traduzido (conf. Figure 1. A tradução para o polaco da história *A Passagem das Estações*).

Infelizmente as poupanças que cada editora quer fazer para baixar o preço da capa, não são o único elemento externo que tem influência na versão final do texto de chegada. Outro elemento desta feita totalmente técnico é o material que a editora recebe. É muito frequente as camadas do desenho que contêm texto inscrito não serem editáveis. Por isso, abdica-se da integração de alguns textos na imagem. Às vezes aparecem como notas em baixo da página e em consequência perturbam a receção.

As referências que surgem nas obras intertextuais são um pesadelo para os tradutores. Há sempre uma tentação enorme de explicar tudo o que se encontra emprestado nas páginas do respetivo livro. A teoria da tradução diz que é preciso ter moderação nas explicações deste tipo. No entanto, se tratarmos o tradutor como o primeiro leitor de um dado texto, não será que para ele dá imenso prazer encontrar estas referências? Se calhar vale a pena deixar uma margem para este prazer também nas mãos do leitor. Por isso, a ideia de explicar aleatoriamente algumas referências no caso d'*A Pior Banda* parece errada e desnecessária, mas assim foi decidido pelo redator responsável da editora. Na versão polaca, *Występ Pierwszy i Drugi* (2008), podemos ler em vários lugares em baixo da página algumas referências explicadas, mas já no *Występ Trzeci i Czwarty* (2009) não há explicação nenhuma. A colocação de qualquer explicação é totalmente dispensável porque o próprio autor indica muitas fontes na ficha técnica do álbum. Em cada volume original existem "trilha sonora" e "acerto de contas" em que temos pistas sobre onde procurar explicações e fontes

de uma dada citação. *A Pior Banda* possui desta maneira um certo valor educativo e obriga o leitor a fazer pesquisa por conta própria. Dos conhecimentos do leitor e da sua vontade de pesquisar depende o prazer da leitura. O papel do tradutor e editor, que apontam tudo com o dedo, deve ser sempre mais modesto.

***Tu és a mulher da minha vida, ela a mulher dos meus sonhos*: título polaco e texto inscrito na imagem (onomatopeias e telas)**

No caso deste livro o que chama a atenção é o título original – *Tu és a mulher da minha vida, ela a mulher dos meus sonhos* – muito longo, como se fosse uma fala citada diretamente da boca de uma das personagens. Não é um título muito espetacular, curto e conciso, e daí possa ser difícil lembrá-lo. A versão polaca – *Kobieta mego życia, kobieta moich snów* é um título mais curto mas infelizmente inadequado. A editora polaca decidiu usar um título mais curto do que o proposto pelo tradutor. O problema é que o título usado não evoca a mesma ideia – não é tão explicitamente pessoal, não parece ser uma fala do protagonista – efeito pretendido na versão original. Para além disso, a disposição da cor vermelha em duas versões sugere algo diferente. Enquanto a versão polaca atribui a cor vermelha à "mulher dos meus sonhos", a versão portuguesa deixa o vermelho suspenso, possibilitando ler junto a parte do título como "Tu és a mulher (…) dos meus sonhos" e o resto, o vermelho, pode ser uma mera pressuposição (Figure 2. Capas das edições portuguesa e polaca).

Como curiosidade vale a pena ainda tocar no assunto de traduzir as onomatopeias. Estas normalmente aparecem na imagem num contexto facilmente identificável, ou seja, vemos o som junto com a apresentação do acontecimento e ligamo-lo com o acontecimento mesmo quando não reconhecemos a palavra usada (Figure 3. Onomatopeia contextual de corte traduzida). Na BD, quando não traduzimos a onomatopeia, não cometemos necessariamente um erro. Às vezes devido

à sua forma gráfica e integração maior com a imagem é difícil colocar dentro da imagem o equivalente gráfico (se existir). Mas revela-se desnecessário porque o contexto explica a origem do som. Por outro lado, deixando o som sem tradução, distorcemos assim a redundância da mensagem que é na versão original transmitida tanto na imagem, como na onomatopeia. A gramática e a sintaxe da linguagem da BD baseiam-se em grande parte na regra da redundância e compreendem transmitir a mesma mensagem via vários elementos constituintes e várias unidades.

Nesta BD vale a pena mencionar ainda o texto inscrito na imagem que aparece na conclusão do livro. O protagonista principal decide destruir, como por vingança, as telas da sua esposa. Escreve sobre elas muitos palavrões. Devido à importância destes textos para o entendimento do desfecho do livro, não se podia ter recorrido aos truques d'*A Pior Banda*. Era preciso traduzir os textos e colocá-los dentro da imagem. Para o efeito, a editora pediu a um artista polaco da BD que reproduzisse a forma gráfica das inscrições originais (Figure 4. Telas da exposição em polaco e em português).

À guisa de conclusão

As perspetivas do estudo acima apresentadas não são únicas. A BD portuguesa traduzida para o polaco possibilita também analisar a linguagem poética ou a grafia do texto traduzido e tudo pode ser concluído sob a luz de condições internas (tipos de textos, relação imagem-texto, relação título-conteúdo, grafia do texto) e externas (edição e redação, condições económicas) que no caso da BD estão intrinsecamente ligadas. As escolhas feitas pelo tradutor têm a ver com o modo como ele entende as regras da BD, mas ao mesmo tempo não escapam à intervenção de outras pessoas envolvidas na edição do livro. Que sirva este esboço como um ponto de partida para concretizar e desenvolver a reflexão tradutológica em futuros estudos dentro dos ET.

Referências bibliográficas

Bibliografia ativa (bandas desenhadas) [lista completa das BDs portuguesas publicadas na Polónia]

Em livro:

Bez urazy (2008), Fernandes, J. C. (arg. e des.), Timof i Cisi Wspólnicy, Warszawa [título original: *Sem ressentimentos* (1997), ASIBD, Lisboa].

City Stories #6 (2010), VA, Łódzki Dom Kultury, Łódź [antologia bilingue].

Kobieta mego życia, kobieta moich snów (2008), Brito, P. (arg.), Fazenda, J. (des.), Taurus Media, Warszawa [título original: *Tu és a mulher da minha vida, ela a mulher dos meus sonhos* (2000/2002), Edições Polvo, Lisboa].

Najgorsza Kapela Świata. Występ I i II (2008), Fernandes, J. C. (arg. e des.), Taurus Media, Warszawa [contém dois volumes originais: *A Pior Banda do mundo 1: O Quiosque da Utopia* (1998) e *A Pior Banda do mundo 2: O Museu Nacional do Acessório e do Irrelevante* (2000), Devir, Lisboa].

Najgorsza Kapela Świata. Występ III i IV (2009), Fernandes, J. C. (arg. e des.), Taurus Media, Warszawa [contém dois volumes originais: *A Pior Banda do mundo 3: As Ruínas de Babel* (2003) e *A Pior Banda do mundo 4: A Grande Enciclopédia do Conhecimento Obsoleto* (2004), Devir, Lisboa].

Nieskończona miłość którą do ciebie czuję i inne historie (2013), Monteiro, P. (arg. e des.), timof comics, Warszawa [título original: *O amor infinito que te tenho e outras histórias* (2010), Edições Polvo, Lisboa].

Na revista *Lampa* 7-8/2009 (anexo especial "Nowa Proza Portugalska po Rewolucji Goździków"):

"Filon: teatr świata", JCF (arg.), Henriques (des.).

"Smutny chłopiec: esencja" (fragmento), Mascarenhas, J. (arg. e des.).

"Właściwy wers", Burgos, P. (arg. e des.).

Na revista *Splot* (2007-2008, Kraków):

Bez tytułu, Brito, P. (arg. e des.).

„Moje życie to ściek", Cortesão, A. (arg. e des.).
„Solo", Abranches, F. (arg. e des.).

Na revista *Ziniol* (2008-2010, Timof i Cisi Wspólnicy, Warszawa):
Curtas da antologia *Avaria e outras histórias* (1997), Fernandes, J.C. (arg. e des.), Casa da Cultura de Loulé, Loulé:
"Blind Idiot God", *Ziniol*, 1/2008.
"Przestrzeń między gwiazdami" ("O Espaço entre as estrelas"), *Ziniol*, 3/2008.
"Usterka" ("Avaria"), *Ziniol*, 4/2009.
"Teresa", *Ziniol*, 5/2009.
„Złudzenia" („Ilusão"), *Ziniol*, 6/2009.
Curtas da antologia *Solo* (2006), Abranches, F. (arg. e des.), Polvo Edições, Lisboa:
"Lokator" ("Inquilino"), "Ptaki" ("Pássaros"), "Okna" ("Janelas"), *Ziniol*, 3/2008.
"Spacer po magicznym ogrodzie" ("Passeio pelo jardim mágico"), *Ziniol*, 4/2009.
„Klaudia" ("Cláudia"), *Ziniol*, 5/2009.

Outras:
"5 jours", Cabral, R. (arg. e des.), *Ziniol*, 10/2010.
"Albatrosy", Parchow, M. (arg. e des.), *Ziniol*, 8/2010 e 9/2010.
Bez tytułu, Mendes, M. (arg. e des.), *Ziniol*, 9/2010.
"Na powierzchni wody", JCF (arg. e des.), *Ziniol*, 2/2008.
"Przeprogramować duszę", Soares, D. (arg. e des.), *Ziniol*, 8/2010.
"Smutny Chłopiec", Mascarenhas, J. (arg. e des.), *Ziniol*, 4/2009.
"Smutny Chłopiec: Książki", Mascarenhas, J. (arg. e des.), *Ziniol*, 5/2009.

No blogue pRzYpAdKiEm:
Dzień bez samochodu, Brito, P. (arg. e des.).
Jaś jest głuchy, Parchow, M. (arg. e des.).
Smutny Chłopiec vs Roberto Rosz, Mascarenhas, J. (arg. e des.).
Ubermenschen, JCF (arg. e des.).

Painel traductológico (ineditas):
Agencja podróży Lemming, JCF (arg. e des.).
Dziękuję, panie, Lacas, R. (arg. e des.).

Bibliografia passiva

BASSNET, S. (1980/2002), *Estudos de tradução. Fundamentos de uma disciplina*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

HATFIELD, Ch. (2005), *Alternative Comics: an Emerging Literature*, University Press of Mississippi, Jackson.

HURTADO ALBIR, A. (2001/2008), *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, Cátedra, Madrid.

JANKOWSKI, J. (2011), „Portugalscy pionierzy", *Ziniol*, [on line] http://ziniol.blogspot.com/2011/02/portugalscy-pionierzy.html –13.02.2014.

JARNIEWICZ, J. (2012), *Szkice o przekładzie literackim*, Znak, Kraków.

KALEWSKA, A. (2010), "Camões, Pessoa, Saramago i inni. O literaturze portugalskiej w Polsce po 1989 roku", *Między Oryginałem a Przekładem*, XVI, Kraków, pp. 81-89.

KALEWSKA, A. (2011), "A literatura polaca traduzida em Portugal (1900--2010). Que futuro?", *Revista de Letras*, 10, pp. 165-182.

MCCLOUD, S. (1993), *Understanding Comics*, Harper, New York.

PIĘTA, H. (2013), *Entre periferias. Contributo para a história externa da tradução da Literatura polaca em portugal (1855-2010)*. Tese de doutoramento orientada pelos professores doutores João de Almeida Flor e Teresa Menano Seruya.

STANISŁAWSKI, K. (2010), *A Pior Banda do Mundo – sobre a tradução de banda desenhada em grupo,* ISII UW. Tese de mestrado orientada pelo professor doutor Gerardo Beltrán-Cejudo.

WASILEWSKA, A. (2012), "Raport o stanie tłumacza", *Literatura na Świecie*, 5-6 (490-491), Warszawa, pp. 425-430.

Páginas www consultadas

Blogue de Jakub e Mateusz Jankowski: http://www.przypadkiem.blogspot.com.

Página do site dedicado à BD Poltergeist: http://polter.pl.

Página da Revista *Ziniol*: http://ziniol.blogspot.com.



Figura 1. A história *A Passagem das Estações* e a sua tradução para o polaco – aqui foi necessário traduzir as inscrições, mas isto foi feito sob a forma de notas



Figura 2. *Tu és a mulher da minha vida, ela a mulher dos meus sonhos* – capas das edições portuguesa e polaca

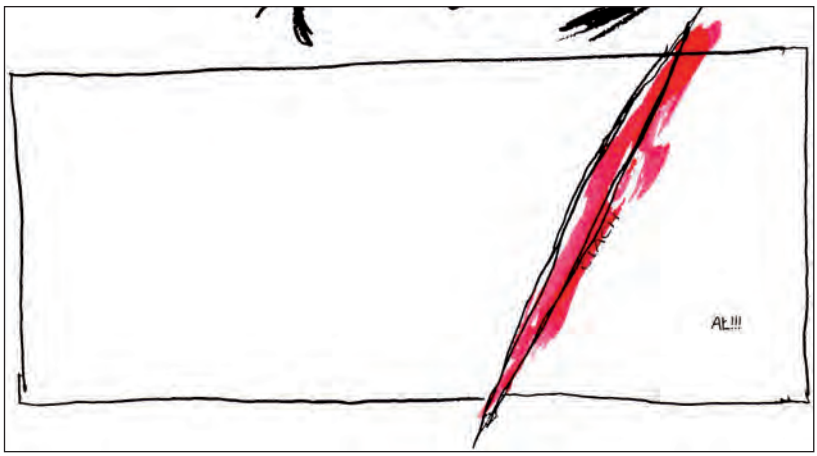


Figura 3. *Tu és a mulher da minha vida, ela a mulher dos meus sonhos* – onomatopeia contextual de corte traduzida



Figura 4. Telas da exposição em polaco e em português



Figura 4. Telas da exposição em polaco e em português

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.32

Sylwia Mikołajczak
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
era104@amu.edu.pl

Caraterísticas fonéticas do Português da Ilha Terceira

Resumo:
Um contexto histórico e geográfico da expansão natural de uma língua leva a uma formação de dialetos. O objetivo deste artigo é apresentar alguns exemplos de distintas caraterísticas fonéticas do Português falado na Ilha Terceira (Açores). O dialeto revela tais propriedades fonéticas como *release* de vogais anti-hiáticas e ditongação, das quais a primeira aparece quase unicamente na Ilha Terceira. No entanto, outras características fonéticas como labialização da vogal [u], que é muito comum nos grupos ocidental e oriental das ilhas, não se aplicam ao dialeto da Terceira. Por isso, prevê-se que as caraterísticas dos dialetos do Norte de Portugal tenham tido mais influência sobre o Português da Ilha Terceira do que os do Sul.
Palavras-chave: dialeto terceirense, traços fonéticos, *release* de vogais anti-hiáticas, ditongação, harmonização vocálica.

Abstract:
Phonetic characteristics of the Portuguese island of Terceira
A historical and geographical context of a natural expansion of a language leads to a formation of dialects. The aim of this article is to present some examples of

phonetic, distinctive characteristics of Portuguese spoken in Terceira Island (the Azores). The dialect reveals such phonetic properties as anti-hiatic vowel release and *diphthongization, of which the first is almost totally limited to Terceira Island.* Whereas, other phonetic characteristics such as labialization of the vowel [u], commonly occurring in the western and eastern groups of the islands, does not apply to the dialect of Terceira. Therefore, it is anticipated that the features of the northern dialects of Portugal had more influence on the Portuguese of Terceira Island than the southern ones.

Keywords: dialect of Terceira Island, phonetic characteristics, anti-hiatic vowel release, *diphthongization*, vocalic harmonization.

Introdução

A língua portuguesa apresenta configurações linguísticas diferentes inclusivamente na variante europeia, conforme o lugar onde é falada, embora a distância geográfica seja relativamente pequena. A língua muda de acordo com fatores históricos, sociais e geográficos. O propósito deste artigo é apresentar algumas particularidades fonéticas do Português falado na Ilha Terceira.

Neste artigo apresentamos os resultados da primeira etapa de uma pesquisa sobre o dialeto açoriano falado na Ilha Terceira. O trabalho realizado até agora teve por objetivo responder a quais as caraterísticas atuais do açoriano da Ilha Terceira em termos de qualidades fonéticas. Escolhemos o dialeto terceirense para constituir o assunto do nosso estudo porque essa forma dialetal reflete uma evolução espontânea local, formando-se em isolamento e com alguns contatos com línguas que marcaram presença na ilha (flamengo, espanhol e inglês). Outro motivo da nossa escolha do tema é o fato de o Português da Ilha Terceira não ter sido tão bem estudado e descrito como o dialeto micaelense. De qualquer forma, não se antevê a apresentação de uma visão completa de uma temática tão complexa à qual ainda não se dedicou uma pesquisa aprofundada.

Fundo histórico da formação do dialeto terceirense

A questão da formação do dialeto da Ilha Terceira está intimamente ligada à história desta região. O nativo ilhéu, graças ao isolamento em que viveu em tempos, ainda usa atualmente particularidades fonéticas próprias dessa região. Este pequeno trabalho tem como objetivo uma breve descrição dessas peculiaridades no falar específico dos habitantes do arquipélago. No entanto, antes de as descrever seria adequado mencionar alguns fatos históricos e sociais com os quais se relacionam as caraterísticas linguísticas da Ilha Terceira, a segunda ilha mais populosa dos Açores, e localizada a Leste das cinco que compõem o Grupo Central do arquipélago.

Embora haja muitas hipóteses em relação à primeira descoberta do arquipélago, nenhuma delas tem como prova um documento escrito que possa comprovar tal facto. A língua portuguesa foi falada pela primeira vez nos Açores, provavelmente, em 1427 quando o navegador do rei, Diogo de Silves, desembarcou nas ilhas. A colonização das novas terras começou um pouco mais tarde. O que se sabe concretamente é que Gonçalo Velho chegou à ilha de Santa Maria em 1431, decorrendo nos anos seguintes o (re)descobrimento das restantes ilhas do arquipélago dos Açores, no sentido de progressão de leste para oeste. Os portugueses, animados pelo sucesso da exploração da Madeira, começaram a colonização do Arquipélago dos Açores com grande entusiasmo. A localização privilegiada dos Açores tornou-os desde os primeiros anos dos descobrimentos um ponto importante entre o Velho e o Novo Continente, que depressa se transformou em base de partida das caravelas que iam para as terras desconhecidas do Ocidente.

Em 1439, o Infante Dom Henrique mandou enviar para as ilhas os primeiros rebanhos de ovelhas e os colonizadores continuaram a povoar as ilhas de Santa Maria e São Miguel, onde se iniciou o povoamento com famílias oriundas do Alentejo, Algarve e da Estremadura. Como escreve Gaspar Frutuoso [*apud* Blayer, 2004: 43] nas suas crónicas, escritas entre 1565-1589, os primeiros povoadores do

arquipélago eram gente do sul, do centro e do norte, representantes da totalidade do país daquela época. Outras fontes dizem que entre os que vieram para os Açores estavam judeus, cristãos-novos, mouros e flamengos, estes últimos por influência de D. Isabel, esposa de Filipe III. Porém, desde o início o Português falado nas ilhas não era uniforme e foi evoluindo "com forças externas e internas – sobretudo internas" [Helmut Lüdke, Lindley Cintra, Paiva Boléo, Leite de Vasconcelos, Gonçalves Viana *apud* Blayer, 2004: 45].

A Ilha Terceira foi a terceira paragem do arquipélago a ser reconhecida por navegadores portugueses, provavelmente entre finais de 1420 e inícios de 1430, a seguir às descobertas anteriores de Santa Maria e São Miguel. O povoamento é mais tardio do que no grupo oriental, pois só em 1449, o Infante D. Henrique incumbe Jácome de Bruges, flamengo de nascença, de colonizar a ilha. Apesar deste primeiro investimento, o povoamento efetivo da ilha só terá sido realizado a partir de 1470.

Nos séculos XV e XVI, a relevância da baía de Angra não só é notória como entreposto comercial interno, promovendo o circuito de produtos regionais produzidos nas demais ilhas, como assume ainda maior protagonismo como escala inter-continental para as naus que navegavam entre a Europa e as distantes América e Índia. A cidade de Angra, fundada em 1534, torna-se o centro político, económico e religioso dos Açores e para ela fluem metais preciosos e especiarias exóticas que tornam a ilha num alvo privilegiado e continuado de corsários ingleses, franceses, castelhanos e flamengos.

Em 1583, os hispânicos conseguiram alcançar o domínio insular após violentos combates, mas com a Restauração de 1640, Portugal recupera a independência e a Terceira solidifica a sua posição central no arquipélago.

No século XVII, a população da ilha já era suficientemente grande para que se iniciassem os movimentos emigratórios dos teiceirenses para o Brasil, seguidos, nos séculos seguintes, pelas correntes de emigrantes para os Estados Unidos e Canadá [Câmara Borges, 1960: 7-8].

Durante a Segunda Guerra Mundial, permite-se aos britânicos instalarem uma base militar próxima da Praia da Vitória, que

posteriormente passa para a Força Aérea Norte-Americana [*ibidem*, 1960: 2]. A conhecida e ainda hoje operacional Base das Lajes traz novas influências aos habitantes locais.

Acabámos de enumerar os mais importantes factos da história da Ilha Terceira com o objetivo de apresentar quais foram os factos históricos que se permeiam com os factos linguísticos. Sem dúvida, o meio geográfico e o isolamento das primeiras décadas da história açoriana influenciaram na formação do dialeto terceirense que se tornou uma marca distintiva da identidade do povo dessa região.

Os traços específicos da fonética do Português da Ilha Terceira

Como afirmam os linguistas Luísa Segura e João Saramago "a língua portuguesa, quando comparada com as suas congéneres românicas, aparece como relativamente uniforme, apresentando reduzida diferenciação dialectal" [2001: 221]. No entanto, nas linhas que se seguem, os autores constatam que

> (…) qualquer falante do português de qualquer região não tem dificuldade em compreender um outro de qualquer outra parcela do território, ainda que afastada (excepção feita talvez para os continentais relativamente aos falantes de alguns dos dialectos insulares, nomeadamente os da Madeira e de São Miguel) [*ibidem*: 221].

Embora a diferenciação dialetal alcance todos os níveis de uma língua, o fator fonético juntamente com o fator lexical formam os elementos mais distintivos. Por outras palavras, uma pessoa comum identifica com bastante facilidade de que região é o falante, baseando-se nos traços fonéticos e lexicais.

O português insular dos Açores tem três notáveis particularidades fonéticas: labialização de vogais orais acentuadas [Leite de Vasconcelos, 1892: 291], a monotongação de ditongos orais e *release* de vogais anti-hiáticas, "sendo o último aplicado particular e quase

exclusivamente ao grupo central" [Blayer, 2004: 46]. O que está relacionado com a forte presença da vogal [u] labializada na posição tónica [ü], com a pronúncia aproximada a [ju] e que resulta numa deslocação do sistema vocálico, transformando-se assim num sistema assimétrico, distinto do Português padrão, é um traço que distingue o falar da ilha de São Miguel. Em geral, nos Açores o sistema vocálico participa da mutação que se desenvolve no vocalismo das línguas românicas, sendo mais proeminente em São Miguel e aparecendo com vários graus de acentuação nas demais ilhas [Blayer, 1992]. Em outros falares, este fenómeno existe mas não é tão frequente e marcado. O segundo fenómeno dos que mencionamos, nomeadamente a monotongação, é notável em São Miguel e existe, embora menos acentuado, no grupo ocidental (Flores, Corvo) e no grupo central (Graciosa, Pico).

O Português terceirense tem, no entanto, a sua caraterística própria. A caraterística mais destacada da fala açoriana, e em particular da fala da Ilha Terceira, é o que podemos chamar de vogal acentuada instável (há casos similares também na ilha da Madeira). Neste fenómeno fonético, a vogal acentuada apresenta-se modificada pelo timbre das vogais ou das semivogais átonas que a precedem. A caraterística fonética da vogal tónica muda sempre quando na sílaba anterior existem as vogais [i] ou [u] ou as semivogais [j] ou [w]. Neste caso, aparece imediatamente antes da vogal acentuada, a semivogal aproximada na articulação à vogal ou semivogal precedente, formando-se assim um ditongo crescente, p. ex.:

ceifar [sei'f**j**ar]
buscar [buszk'**w**ar]
fumar [fum'**w**ar]
pintar [pint'**j**ar]
pernas [p**w**'ɛrnɑsz]

Ao observar os exemplos da realização deste fenómeno, nota-se que a ditongação com [w] é comum quando precedida pelas consoantes *p, b, m,* como nos seguintes exemplos:

porco [p**w**'orku]

bicho [b**w**'iszu]
morrer [m**w**'orer]

Mas, ocorre também quando a vogal é precedida pelas labiodentais: *f, v,* dentoalveolares *t, d, n, l, r, s, z,* ou a palatal *lh* [Blayer, 1992: 50]:

cozido [cuz**w**'ido]
servido [surv**w**'idu]

Este fenómeno atingiu maior intensidade na Ilha Terceira, onde se tornou um traço individualizador da fala terceirense, enquanto nas outras ilhas do arquipélago é menos frequente.

Uma caraterística similar destaca-se na fala da Região Douro Litoral, com a capital no Porto, onde as vogais médias acentuadas [e] e [o] se submetem à ditongação correspondentemente em [je] e [wo]. Daí resultam as pronúncias:

dizer [diz'**je**r]
Porto [p**w'o**rtu]
nervoso [nɨrβ**w'o**zu]

Reparem que nos exemplos com as palavras *cozido* e *servido* é perceptível também outra caraterística da fonética insular. Assim, ao som que na língua padrão se representa por *o* ou por *e* com a pronúncia de [o], ou [e], corresponde nas mesmas palavras o som [u]. Vasconcelos dá ainda mais exemplos do fenómeno [1892: 293]:

soa ['s**u**a]
vergonha [verg'**u**ŋa]
flor ['fl**u**r]

Existe um outro fenómeno, chamado harmonização vocálica, provocado pelo timbre da vogal átona final [u] grafada como *-o* sobre a vogal [a] tónica da sílaba anterior. Neste caso, esta sofre uma modificação do timbre que a aproxima de [ɔ]. Assim, o *pato* soa quase como ['pɔtu] ou *gato* como ['gɔtu]. É um fenómeno presente em todas as ilhas, ocorrendo com mais regularidade na Ilha de São Miguel, Graciosa, Corvo e Porto Santo [Segura, Saramago, 2004: 230].

Observações finais

Como se originou então esta caraterística distintiva do falar terceirense? Por que razão a labialização vocálica não teve aí tanto sucesso? É difícil provar a evolução fonológica, mas a primeira explicação que nos é sugerida é a presença dominante da gente do norte, ao passo que a forte labialização, tão caraterística na Ilha de São Miguel, advém da presença de povoadores das regiões da Baixa, Alentejo e Algarve [Lindley Cintra, 1983] onde a vogal labializada tem muita vitalidade.

Das descrições precedentes podemos concluir que o dialeto terceirense na sua forma fonética oferece fenómenos próprios a este local. Por outro lado, apresenta outros fenómenos que, como vimos, são comuns a outros dialetos do arquipélago e aos do continente.

Referências bibliográficas

BLAYER, I. M. (1992), *Aspects of the Vocalic System in the Speech of the Azores Islands*, Ph. D. Diss., University of Toronto, Toronto.

BLAYER, I. M. (2004), "Variação Linguística no Português Europeu: O caso do Português dos Açores", *Estudos Linguísticos*, 7, 1, Londrina, pp. 43-60.

CÂMARA BORGES, N. (1960), *Influência anglo-americana no falar da ilha de S. Miguel (Açores)*, RPF, Suplement II, Coimbra.

LEITE DE VASCONCELOS, J. (1890-92), "Dialectos Açoreanos (Contribuição para o estudo da Dialectologia Portuguesa)", *Revista Lusitana*, 2, Lisboa, pp. 289-307.

LINDLEY CINTRA, L. (1983), *Estudos de Dialectologia Portuguesa*, Sá da Costa, Lisboa.

SEGURA, L., SARAMAGO J. (2001), "Variedades dialectais portuguesas", *Caminhos do Português: Exposição Comemorativa do Ano Europeu das Línguas (Catálogo)*, Biblioteca Nacional, Lisboa, pp. 221-237.

SILVA RIBEIRO, L. (1983), "Formação do Povo dos Açores: Subsídio para o seu estudo", *Obras II*, Instituto Histórico da Ilha Terceira, Secretaria Regional da Educação e Cultura, Angra do Heroísmo, pp. 45-68.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.33

Anna Olchówka
Uniwersytet Wrocławski
uni@olchowka.info

Vencedores, heróis, craques…

A imagem linguística do êxito desportivo na imprensa eletrónica portuguesa

Resumo:
Os meios de comunicação devem à Internet as possibilidades quase ilimitadas da transmissão de informações. A rede responde rapidamente a todas as mudanças da atualidade, oferecendo um espaço de discussão aberto e facilitando o intercâmbio de ideias ou opiniões. A imagem do mundo proporcionada pelos jornais eletrónicos carateriza-se por uma dinâmica sem paralelo e a linguagem empregada é, frequentemente, o seu fator mais significativo. Neste âmbito o desporto, como um dos temas essenciais do discurso mediático português, serve de base para uma análise linguística com várias interpretações.
Palavras-chave: imprensa portuguesa, notícias, análise, desporto, futebol.

Abstract:
Winners, heroes, superstars… A linguistic image of sport success in Portuguese electronic media
The Internet gave to different media unlimited possibilities of transmission of information. It responds quickly to any contemporary changes, offers a space

for open discussion and facilitates exchange of ideas or opinions. The image of a world provided by electronic newspapers has an unparalleled dynamic, and its language is one of the most significant factors. In this context the sport, as one of the key issues in Portuguese media discourse serves as a basis for a linguistic analysis with various interpretations.
Keywords: Portuguese press, news, analysis, sports, football.

O tema desta comunicação tem, como um dos seus objetivos, analisar um campo sometido alterações contínuas, muito dinâmico e heterogéneo. Parece que a *Internet*, e a revolução provocada pela sua entrada emdiferentes áreas da vida humana, afetou, num dos primeiros lugares, a área da comunicação e, por conseguinte, os *média*. Para a imprensa, que, tradicionalmente, se caraterizava pela divisão clara dos géneros jornalísticos e dos seus distintivos, a chegada da "ferramenta do caos" significou uma mudança considerável: a necessidade de adaptação a uma nova tecnologia, quer dizer, de renunciar à ordem e aos atributos do costume – como por exemplo a supremacia do texto sobre a imagem – para poder aproveitar todas as vantagens da *Internet* [Briggs, Burke, 2010: 398-399]. Os jornais e revistas, de algum modo, tiveram de passar à dimensão *on-line* para manter contacto com os seus leitores, cada vez mais atraídos pela rapidez da transmissão nas soluções eletrónicas, pela impressão de participação direta nos acontecimentos ou pelo formato apelativo e fácil de fornecer as informações. Como podemos observar, hoje praticamente todos os títulos de imprensa possuem as suas versões eletrónicas. São páginas nas quais o acesso às edições impressas forma só um dos elementos da sua oferta: elas podem informar, educar, divertir, oferecer serviços de compras, blogues, fóruns, *vídeo on demand* ou outros multimédias [Pinto, Marinho, 2008: 63-70]. Em confronto com estes elementos, o fundamento existencial, pelo menos em teoria, do jornal, a notícia, pode passar praticamente desapercebida.

Observando o caso do jornalismo *on-line* português, são as notícias desportivas uma das categorias mais interessantes para analisar, não somente graças à popularidade incondicional do futebol no país.

Os meios de comunicação descobriram o poder do desporto ainda no século XIX. Quando o homem "saiu da fábrica" para aproveitar o seu tempo livre e começou a participar em atividades desportivas, a imprensa, e depois outros *média*, rapidamente concluíram no seu conteúdo informações e relações dos diferentes campos desportivos. As emoções muito simples, mas extremas, e a dramaturgia da competição atraiam – e continuam a atrair – a atenção do público de modo único; os meios de comunicação não podiam perder esta oportunidade de mercado [Briggs, Burke, 2010: 244-246].

O que os meios de comunicação e também a *Internet* tornaram num negócio rentável, os pesquisadores de diferentes áreas transformaram num campo de análise extremamente amplo. A omnipresença do desporto nos *média* e nas conversações privadas, como constituinte da cultura popular, economia ou mesmo da política, inspira psicólogos (psicologia do desporto), antropólogos (Kendell Branchard e a sua teoria do desporto como um texto cultural), sociólogos (configuração social do desporto no processo civilizacional), pedagogos (educação física e o seu papel no ensino), históricos (desporto como fator histórico, por exemplo no caso da Alemanha Nazi) ou, finalmente, filólogos (linguagem dos relatos desportivos). Entre tantos aspetos ou motivos que podem ser submetidos a uma análise científica, vale a pena examinar um deles: a questão do êxito desportivo. Comentando o tema do desporto, não se podem omitir assuntos como a competição, o sucesso ou a derrota. Diferentes campos científicos abrangem o tema de perspetivas variadas e uma delas é a linguística.

A imagem linguística do êxito desportivo, realizada, neste caso, na base das notícias da imprensa electrónica, não é um instrumento dedicado somente ao conjunto de caráteres, signos, códigos, palavras ou orações. Teun van Dijk, uma das figuras importantes da linguística contemporânea, na sua teoria do discurso e no método da análise crítica do discurso, demostra a necessidade de ampliação da perspetiva do estudo. A análise do texto significa uma análise da sua ótica total, quer dizer, também do seu contexto. O contexto é uma estrutura de propriedades de uma situação concreta. Deste modo, a análise do discurso torna-se uma perspetiva que aproveita o aspeto social como um dos

elementos naturais da comunicação. A análise tem de vincular o uso da língua, a transmissão das ideias e a interação nas situações socioculturais para deixar aos investigadores descobrir todos os elementos que formam a imagem da realidade humana [van Dijk, 2001: 39-41].

No meu pequeno estudo dos cinco títulos portugueses que funcionam também no formato digital, não me queria limitar a uma análise puramente linguística dos textos. Concentrei-me nos textos publicados principalmente entre 18 de abril e 26 de maio do ano 2013, deixando de lado a parte gráfica, que podia servir de inspiração para outro estudo aprofundado, para poder centrar-me nos diferentes acontecimentos desportivos e estudar as reações antes e depois dos eventos. Entre todas as notícias publicadas nas páginas web no período indicado, foram submetidas a análise todas as notícias nas quais, de diferentes modos, tinha sido comentado o êxito e a derrota. O primeiro elemento podia aparecer no texto na consequência de uma vitória conseguida ou esperada, ou no contexto do reconhecimento de um desportista em diferentes situações. Decidi prestar atenção às notícias que comentavam as derrotas, visto que foram sempre sequelas dos textos publicados antes, fundados nas hipóteses dos sucessos futuros. Em consequência, salientei as imagens do êxito criadas pelos jornais, as diferenças entre todas as representações e as emoções que estão relacionadas com as notícias. Finalmente, pude observar um fragmento da realidade do jornalismo eletrónico e as suas caraterísticas únicas portuguesas. Então, como é que podemos definir o êxito desportivo? O que nos dizem os jornais eletrónicos?

O primeiro dos títulos analisados, *A Bola*, forneceu em volume metade dos textos analisados para este estudo, ou seja, 1084 notícias relacionadas com o motivo do sucesso. Uma quantidade tão elevada não se traduz em qualidade: um texto estatístico publicado no portal teve entre dois ou cinco parágrafos, cada um de duas a cinco linhas e as informações mais importantes aparecem sempre no princípio:

> "Este grupo fica na história" – Ricardo.
>
> Ricardo, eleito homem do jogo na final da Taça, considera merecida a vitória, ganha por um grupo que ficará na história. "Ganhar a Taça era

um sonho de criança. Se há uma equipa que merecia era a nossa, pelas dificuldades por que passou. Este grupo fica na história", afirmou o extremo dos vimaranenses à RTP [*A Bola*, 26/05/2013].

De uma perspetiva de género e de estilo, são parâmetros de uma notícia perfeitamente composta, até mesmo demais. Na continuação da leitura, o leitor observa que, por exemplo, quatro ou cinco notas seguintes, dedicadas à pessoa do presidente do FC Porto, são, na realidade, fragmentos cortados da mesma entrevista e publicados como notícias separadas. É uma operação popular nos *média* contemporâneos a de dividir o conteúdo em partes pequenas, mais acessíveis aos leitores cada vez mais desabituados da leitura de textos longos e compostos.

A leitura das notícias na *Bola* não deixa ilusões, o êxito no seu discurso tem uma cara: a do futebol. As notícias descrevem minuciosamente todos os pormenores futebolísticos, entrando mesmo no campo dos rumores sobre a vida privada dos protagonistas:

Real: Mourinho apanhado a comprar caixas.

A Imprensa espanhola revela que o treinador português José Mourinho foi apanhado no IKEA a comprar caixas.

De acordo com o *Punto Pelota*, Mourinho gastou cerca de 200 euros em caixas, que devem ser para embalar as suas coisas, pelo que será mais um indicio que estará de saída do Real Madrid [*A Bola*, 6/05/2013].

Os textos publicados na sua versão eletrônica são repetitivos, não entram em detalhes sobre os acontecimentos, não indagam, mas despertam fortes emoções pelo vocabulário usado:

O jogo de domingo será um tira-teimas: porque na primeira vez o Benfica venceu e deu um passo de gigante rumo ao título; na segunda perdeu e disse adeus ao caneco [*A Bola*, 18/04/2013].

"Porque as águias também choram" (…) Sétima final europeia perdida em nove presenças não é fácil de digerir [*A Bola*, 16/05/2013].

Pior sorte teve Pedro Sousa [*A Bola*, 21/05/2013].

As orações simples, muito curtas, dinamizam ainda mais as descrições e criam a impressão de encurtar a distância entre o leitor e o acontecimento: as notícias parecem-se mais a relações detestemunhas diretas. Os destinatários recebem um produto, a visão da realidade, em forma do tabloide: sensacionalista, subjetiva e colorida.

Um dos títulos que pode de algum modo competir com *A Bola*, é *O Jogo*, outro portal de uma publicação desportiva diária. *O Jogo* destaca no seu conteúdo campeonatos de futebol da liga portuguesa e das principais ligas internacionais, e analisa outras modalidades, como o basquetebol, ténis ou desportos motorizados. Neste caso, as notícias também cumprem com todos os determinantes e componentes do género, mas estão escritas num tom objetivo e sério, quando as comparamos com as publicadas pela *Bola*. As emoções podem ser suscitadas pelas citações das afirmações dos desportistas: muitas aparecem em forma de cabeçalhos, indicando que a notícia será dedicada a um fragmento de uma entrevista ou relação. À diferença da *Bola*, a seleção das citações é moderada o que pode indicar que o grupo-alvo dos leitores tenha um perfil um pouco mais exigente:

> O médio dos encarnados lamentou a derrota mas sublinhou que o Benfica não fez uma má temporada
>
> "É difícil perceber o que se passou. Demos o nosso melhor mas sofremos dois golos. É difícil para mim dizer o que se passou", começou por dizer.
>
> "Resta-me dar os parabéns ao Vitória. Não acho que tenha sido uma má época. Fizemos grandes jogos, não vencemos nada mas merecíamos. Perdemos sempre nos últimos minutos", concluiu [*O Jogo*, 26/05/2013].

Os dois títulos seguintes, *Correio da Manhã* e *Jornal de Notícias*, são os dois jornais com maior tiragem e os mais lidos em Portugal. No seu formato e conteúdo parecem-se aos tabloides. Em comparação com os títulos desportivos, não dedicam ao desporto muito espaço. Nas notícias, como em todos os portais analisados, predomina o futebol, mas outras disciplinas também aparecem mencionadas

e analisadas. Muitas vezes são indicados acontecimentos que não encontram lugar nas informações publicadas pela *Bola* ou pelo *Jogo*:

> No segundo tempo, Villas-Boas tirou da manga os trunfos que lhe permitiram a reviravolta [*Correio da Manhã,* 22/04/2013].
>
> Fernando Pimenta e Emanuel Silva conquistaram, este domingo, mais uma medalha para o seu palmarés. Na Taça do Mundo de canoagem, (…) subiram ao mais alto lugar do pódio na categoria de K2 500 metros [*Correio da Manhã*, 17/05/2013].
>
> Naide Gomes regressou este domingo à competição com uma vitória no salto em comprimento (…) regressou com uma marca promissora (…), que abre algumas expetativas de voltar a conseguir marcas de nível internacional [*Jornal de Notícias*, 12/05/2013].
>
> Nuno Dias conquista primeira medalha internacional do karaté sénior português [*Jornal de Notícias*, 13/05/2013].

O último jornal analisado, *O Público*, representa o jornalismo mais sério e sólido de todos os títulos investigados. Todas as publicações que aparecem na categoria "Desporto" têm uma estrutura característica do seu género, tal como a notícia, a entrevista, a reportagem, o texto de opinião ou a crónica. O tema principal é, como sempre, o futebol, português e internacional. As notícias simples contém as informações mais relevantes, hierarquizadas de acordo com a sua importância. As citações usadas não manipulam a imagem da realidade, mas têm como alvo despertar também emoções. Os jornalistas, se expressam a sua opinião pessoal ou apresentam a interpretação de palavras alheias, marcam-no sempre claramente. As construções linguísticas obrigam os leitores a uma leitura atenta, baseada em algum conhecimento das regras de comunicação e dos seus códigos. Deste modo, o êxito logra uma imagem nobre, um pouco elitista, de um elemento integral da competição desportiva:

> "Vítor Pereira, o mal-amado que dá títulos".
>
> O treinador não goza de grande popularidade entre muitos adeptos portistas, apesar de ter apenas uma só derrota em duas épocas no cargo

(…) Porém, as notícias sobre a *morte* do técnico, que conquistou ontem o terceiro título no FC Porto (dois como treinador principal e um no papel de braço-direito de André Villas-Boas), foram manifestamente exageradas. (…) Vítor Pereira sairá de cabeça bem erguida após dar, com a conquista deste título sem derrotas, uma bofetada de luva branca em muito boa gente.

Os números não mentem. Nos 60 jogos que o FC Porto disputou nas duas últimas épocas na I Liga, com Vítor Pereira como treinador, apenas uma vez foi derrotado: em Barcelos, a 22 de Janeiro de 2012. (…) ao contrário do que tantas vezes aconteceu no passado, desta vez ninguém pode dizer que o FC Porto é campeão por falta de comparência da concorrência.

(…) Mas na *hora H*, foi sempre Vítor Pereira o último a rir, mesmo não tendo as mesmas armas do adversário. Tanto este ano, como em 2012, o FC Porto fez o xeque-mate ao Benfica nos confrontos diretos. Na época passada, na Luz; este ano, no Dragão. E essa medalha, tão desejada por qualquer portista, ninguém pode tirar a Vítor Pereira: para o campeonato, nunca perdeu frente ao grande rival [*O Público*, 20/05/2013].

Depois da observação dos diferentes estilos dos jornais, vale a pena analisar um dos elementos que une todas as publicações: os seus protagonistas, desportistas ou treinadores. No discurso da imprensa eletrónica portuguesa sobre o êxito desportivo, este é determinado pela popularidade da disciplina, reconhecimento internacional ou nacional, ou vitória numa competição. Torna-se óbvio que as maiores estrelas serão as pessoas relacionadas com o futebol. O que tem importância são as finanças, galardões, reconhecimento, especialmente internacional, como já foi mencionado, e finalmente os resultados. O êxito desportivo, isto é, a presença no topo, os títulos, a fama, podem ser uma justificação perfeita dos erros e das derrotas singulares. O melhor caso parece ser a análise do caso das notícias sobre Telma Monteiro, a multimedalista portuguesa dos Europeus de judo do dia 25 de abril de 2013. Sagrada quatro vezes campeã e duas vice-campeã, a melhor judoca portuguesa e o seu êxito, a nona medalha, desta vez de bronze, não despertam muitas emoções – é o Real

Madrid, ainda treinado por José Mourinho, com uma das maiores estrelas desportivas dos últimos anos, Cristiano Ronaldo, e outros jogadores portugueses a bordo. O clube fica, inesperadamente, derrotado e eliminado da final da Liga dos Campeões, mas os diários informam sobre o ranking dos melhores marcadores da Liga dos Campeões, com o Ronaldo como líder ["Cristiano Ronaldo é uma máquina", *Correio da Manhã*, 26/04/2013], sobre as vitórias históricas de Mourinho nos jogos com o Atlético de Madrid durante os quatro anos do seu trabalho no clube e sobre a possível saída do treinador do clube por causa de alegados conflitos do português com metade dos seus jogadores ["Arsenal: Wenger teme regresso de Mourinho ao Chelsea", *A Bola*, 26/04/2013]. No entanto, as informações sobre a medalha de Monteiro limitam-se às notícias puramente informativas, sem intenção de estudar a fundo as circunstâncias mais detalhadas do desempenho desportivo da judoca.

A quantidade dos textos analisados não deixa comentar todos os aspetos ou resultados da investigação. Dá somente a possibilidade de observar a complexidade e o potencial investigador. Cada jornal, disciplina, protagonista ou acontecimento podia ser descrito minuciosamente num estudo separado. Os jornais analisados apresentam diferentes visões do êxito, dedicadas a distintos grupos-alvo. Na *Bola*, é um êxito futebolístico, pormenorizado, emocional, direto, próximo ao destinatário, enquanto *O Jogo* propõe uma versão equilibrada e puramente informativa. Os diários não têm a dimensão de uma publicação especializada, mas avaliam os êxitos nas disciplinas minoritárias, nos âmbitos locais e semiprofissionais. A exceção entre todos os títulos investigados, *O Público*, tenta colocar o êxito num panorama mais amplo, atuando como um observador atento e discreto dos sucessos importantes. Mas, sem dúvida nenhuma, este pequeno fragmento da realidade desportiva dedicado ao sucesso confirma uma visão interessante dos *média* eletrónicos portugueses. Sem o êxito e sem a derrota, a maioria do jornais não atingia os níveis de venda atuais. Para os jornais informativos ou desportivos, tabloides ou não, o sucesso no desporto tem caraterísticas e protagonistas estáveis e deste modo, o discurso do êxito apresenta-se como uma realidade de

distintas perspetivas, ideias e objetivos, na qual tanto os fãs, como os investigadores podem encontrar um fragmento de interesse.

Referências bibliográficas

Fontes primárias:

A Bola
Correio da Manhã
O Jogo
Jornal de Notícias
O Público

Fontes secundárias:

BRIGGS, A., BURKE P. (eds.) (2010), *Społeczna historia mediów. Od Gutenberga do Internetu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

DIJK, T., van (ed.) (2001), *Dyskurs jako struktura i proces*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

PIEKOT, T. (2006), *Dyskurs polskich wiadomości prasowych*, Universitas, Kraków.

PINTO, M., MARINHO, S. (eds.) (2008), *Os media em Portugal nos primeiros cinco anos do século XXI*, Campo das Letras, Porto.

REBELO, J. (2000), *O discurso do jornal. O como e o porquê*, Editorial Noticias, Lisboa.

ROWE, D. (2007), *Sport, culture and the media*, Open University Press, Berkshire.

WOJTAK, M. (2004), *Gatunki prasowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.

WOJTAK, M. (2008), *Analiza gatunków prasowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.34

Bożenna Papis
Uniwersytet Warszawski
bpapis@uw.edu.pl

O tratamento das formas de tratamento nas aulas de português língua estrangeira

Resumo:
As formas de tratamento estão ligadas mais a uma determinada sociedade e sua cultura do que à própria língua à qual pertencem. Têm a ver com os comportamentos humanos e as relações interpessoais e assim como estes evoluem, aquelas atravessam constantes mudanças. Sendo o sistema das formas de tratamento do Português europeu muito rico, o seu ensino torna-se um verdadeiro desafio. E não se trata somente das formas lexicais, é todo um conjunto de fatores pragmáticos e socioculturais que, a elas unidos, favorece a criação e manutenção de um ambiente cooperativo que é o primeiro passo de uma comunicação bem-sucedida e essencial no uso da língua. Para assim ser, tanto as formas lexicais de tratamento, como os fatores pragmáticos e socioculturais, formam a matéria de ensino/aprendizagem única no seu tratamento nas aulas de Português língua estrangeira.
Palavras-chave: competência, interação, cortesia, formalidade, informalidade.

Abstract:
The treatment of the forms of treatment in the classes of Portuguese as a foreign language
The terms T and V, based on the Latin pronouns *tu* and *vos*, are more connected with a specified society and its culture than with the language they belong to. The terms concern human behaviours and interpersonal relations and they change constantly as the relations evolve. The system of T-V terms in European Portuguese is very rich, that is why its teaching is a true challenge. It is not really about the lexical terms, it is a combination of pragmatics and sociocultural factors, which, connected to them, promotes the creation and the maintenance of cooperative domain as the first step to a successful communication essential in the usage of the language. To be so, the lexical T-V terms, as well as the pragmatics and sociocultural factors, create the unique matter of teaching/learning at classes of Portuguese as a foreign language.
Keywords: competence, interaction, politeness, formality, informality.

Quando se trata das formas de tratamento, não podemos deixar de tratar das competências comunicativas numa língua

O *Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas* (QECRL) dá muita importância à aquisição de competências numa língua estrangeira, competências definidas como o conjunto dos conhecimentos, capacidades e caraterísticas que permitem a realização de ações. As pessoas, em sua função de interlocutores/participantes numa situação comunicativa, de um lado locutores / emissores de mensagens, do outro lado alocutários / recetores das ditas mensagens,

> (…) utilizam as competências à sua disposição em vários contextos, em diferentes condições, sujeitas a diversas limitações, com o fim de realizarem actividades linguísticas que implicam processos linguísticos para produzirem e/ou receberem textos relacionados com temas pertencentes a domínios específicos. Para tal, ativam as estratégias que lhes parecem mais apropriadas para o desempenho das tarefas a realizar. O controlo

> destas ações pelos interlocutores conduz ao reforço ou à modificação das suas competências [Alves, 2001: 29].

As competências comunicativas em língua permitem a um indivíduo agir, utilizando especificamente meios linguísticos. O controlo dessa atuação tem a ver com as interações sociais dos indivíduos como participantes numa situação comunicativa. Erving Goffman, no artigo *On Face-Works: An analysis of ritual elements in social interaction*, apresentou as características das interações sociais dos indivíduos. O autor argumentou que as relações sociais que se estabelecem entre os indivíduos, tanto nos encontros imediatos como nas comunicações indiretas, devem ser analisadas rigorosamente. Para ele o desempenho dos papéis sociais tem a ver com o modo como cada indivíduo concebe a sua imagem e pretende mantê-la, introduzindo assim o conceito de *footing*, que é a forma de exprimir a relação entre a linguagem em uso (discurso) e a indexação, ou seja, o processo através do qual relacionamos os enunciados a momentos, lugares e agentes sociais. É a projeção do 'eu' de um locutor na sua relação com o outro, consigo próprio e com o discurso em construção, tentando produzir uma imagem positiva no seu alocutário, de modo a ser aceite por ele. Goffman refere que os membros de uma sociedade esperam dos outros a capacidade ou a competência linguística de trabalhar a face, a que habitualmente se chamava "tato", "saber fazer", "diplomacia" ou "aptidão social", e com isso antecipou a noção de cortesia, delicadeza ou polidez linguísticas.

A teoria de *social face* é continuada por Penelope Brown e Stephen C. Levinson. Para eles só existem atos de fala que prejudicam ou favorecem a imagem (face) dos alocutários. Por exemplo, os atos de fala diretivos serão sempre atos descorteses, ou como chamá-los, os atos ameaçadores da face. Nesta linha de análise a cortesia e as formas de tratamento como sua maior manifestação são vistas como um conjunto de estratégias que se propõe preservar a face, a tal *social face*, ou combater os atos ameaçadores dela. As estratégias da cortesia positiva são orientadas para darem uma imagem positiva de locutor, aliás as formas de tratamento têm essa finalidade.

Os locutores portugueses terão uma imagem positiva de acordo com a teoria de *social face*?

Todo o sistema das formas de tratamento em Português europeu devido à sua variedade e riqueza é a prova de que a imagem dos portugueses é positiva de acordo com a teoria de *social face*. Aliás, além das formas de tratamento, há também as pré-sequências conversacionais, os sinais ou marcadores de alternância de vez, o uso dos eufemismos ou dos diminutivos e a utilização de certos verbos modais, bem como dos tempos mais utilizados na cortesia: o pretérito imperfeito e o condicional ou futuro do pretérito. Quanto à questão das formas de tratamento, que em Português europeu é bastante complexa, ela é um dos temas mais abordados, do ponto de vista morfossintático, semântico-pragmático ou sociolinguístico, por estudiosos portugueses e estrangeiros.

O locutor, quando se dirige ao alocutário, tem de ter em conta o conjunto dos papéis sociocomunicativos, como as diferenças sociais, de idade, a proximidade ou a distância da relação, a formalidade ou informalidade da situação discursiva. Através das formas de tratamento, valoriza-se positiva ou negativamente o alocutário, sendo que elas regulam as relações intersubjetivas e permitem perceber a subjetividade enunciativa.

O princípio da cortesia, analisado por Geoffrey Leech entre os vários princípios conversacionais, é referido pelo autor, aliás de acordo com Goffman, da seguinte forma:

> (…) politeness is manifested not only in the content of conversation, but also in the way conversation is managed and structured by its participants. For example, conversational behaviour such as speaking at the wrong time (interrupting) or being silent at the wrong time has impolite implications. Consequently we sometimes find it necessary to refer to the speech acts in which we or our interlocutors are engaged, in order to request a reply, to seek permission for speaking, to apologize for speaking, etc. [Leech, 1983: 139].

No Português europeu existem muitas construções linguísticas motivadas pela cortesia linguística. A cortesia pode estar em todos os usos linguísticos e em todos os atos comunicativos interpessoais (mesmo nos atos diretivos). Ela depende do contexto em que ocorrem, mas também é estabelecida pelas intenções comunicativas e estratégicas do locutor e pela relação social entre os interlocutores.

As expressões de cumprimento ou de pré-sequências conversacionais são muito recorrentes no Português europeu. Acontecem quando o locutor tenta evitar a divergência do alocutário, uma atitude discordante à sua pessoa ou mesmo a sua antipatia. Como a cortesia funciona primeiramente no discurso conversacional oral espontâneo, todas as estratégias de alternância de vez devem ser tidas em conta e com ela as formas de tratamento.

Ensinar a falar é também ensinar a empregar as formas de tratamento

Segundo Maria Ricardo Marques a língua portuguesa continua "a ter dois pólos orientadores das escolhas designativas de o *outro*: por um lado é poder/*status*, por outro é solidariedade" [Marques, 1988: 44]. A autora considera os fatores sociais, como a idade, o estatuto social ou o nível profissional como essenciais no tratamento de pessoas adultas marcado pela deferência e hierarquia.

Nos atos de fala as formas de tratamento desempenham um papel importante, já que no seu uso entram também fatores sociais e culturais. Por isso mesmo, ao ensinar aos estudantes estrangeiros a língua portuguesa, elas se tornam um tema didático muito complexo, merecendo particular atenção. Isabel Margarida Duarte sublinha que: "As formas de tratamento são, em português, um item de reconhecida dificuldade, não só no que concerne à sua tradução para outras línguas, mas também no que diz respeito ao ensino da língua, quer enquanto língua estrangeira quer enquanto língua materna" [Duarte, 2010: 133].

As dificuldades estão não somente no emprego das formas de tratamento, mas também na manutenção da uniformidade de tratamento, devido à sua extensa variedade. A maior parte dos problemas para os alunos de PLE é de tipo pragmático e decorre do facto de não saberem adequar a forma própria ao destinatário relacionado social e linguisticamente com o emissor. Mas, para que o locutor saiba empregar a forma adequada por meio da qual se deve dirigir ao alocutário, tem de possuir, no seu acervo lexical, um conjunto rico e variado de alternativas pelas quais possa optar, depois de avaliar devidamente a situação enunciativa, o estatuto e a relação entre os interlocutores entre os quais decorre a troca comunicativa. Esse acervo lexical é dado nas aulas, sempre com o devido esclarecimento acerca dos fatores culturais que não podem ser omitidos.

No decurso das minhas pesquisas, dirigidas aos alunos de nível inicial, foram propostas atividades de produção textual em que estaria presente o emprego das formas de tratamento. Ao desenvolvermos tais atividades nas aulas, foi analisado o material produzido pelos alunos para verificar as opções realizadas ao empregarem os pronomes de tratamento nos textos produzidos, observando assim como se apresenta a questão da uniformidade de tratamento: se esta é mantida e quais as dificuldades relacionadas ao processo de escolha por uma 'variedade' de tratamento em língua portuguesa. Também foram pedidas algumas produções de diálogos que envolviam apresentações, saudações e despedidas, opiniões acerca de gostos, tendo sempre em conta o nível iniciante dos alunos. Foi trabalhado, além do conteúdo vocabular, o conteúdo gramatical sobre os pronomes de tratamento em língua portuguesa. Primeiro explicou-se quais os pronomes pessoais do idioma, para em seguida ser explicado um ponto da variedade linguística que influencia o uso de tais pronomes em diferentes contextos, invocando igualmente a questão da formalidade e informalidade que tinha a ver com o distanciamento e proximidade entre os participantes da ação linguística.

Como se tratava de alunos do nível básico optou-se por diferenciar apenas as diferentes formas de tratamento entre falantes portugueses e brasileiros de forma generalizada, mas que já pudessem apontar e considerar as diferenças relevantes.

Após a primeira fase de explicações e esclarecimentos, foram desenvolvidas as atividades práticas. Para este trabalho, partiu-se do pressuposto de que seria natural observar nos primeiros diálogos realizados uma certa dificuldade em manter uniformidade de tratamento, considerando o fator formal-informal, sendo que os alunos trocavam as formas da segunda e terceira pessoas. Depois, no Polaco a forma de tratamento na terceira pessoa é uniformizada, o que provoca maior confusão no emprego em Português, já que é preciso escolher entre *você* e *o senhor*/*a senhora*. Comprovou-se essa ocorrência na maioria das atividades produzidas. Através de outras produções textuais que se seguiram a esta atividade proposta, foi possível notar que aos poucos os alunos adquiriam mais cuidado ao produzirem os seus textos, utilizando as formas de tratamento mais adequadas a cada contexto e procurando manter uniformidade de tratamento. Sobre as atividades propostas acerca deste tema em alguns materiais didáticos observados, notava-se dificuldade em encontrar sugestões de produção textual que trabalhassem a questão das formas de tratamento. Talvez o motivo para isso seja a complexidade do assunto.

Temas abordados

A temática do Natal traz as formas de tratamento mais frequentes; são as saudações, expressões usadas em cartas formais e informais, trabalhadas através de categorização (pronominal, nominal e verbal), reflexão sobre o uso de *tu* e *você*, produção de diálogos formais e informais, uso de fórmulas de saudação e de despedida, como também de algumas expressões de delicadeza em cartas formais e informais.

A temática das viagens dá multiplicidade de contactos formais e informais, sistematizando os usos de formas de tratamentos que neles ocorrem e os seus efeitos comunicativos ou utilizando-as em situações contextualizadas, sempre com o devido reconhecimento das formas corretas e o trabalho de correção das formas indevidas.

A temática dos programas televisivos na oralidade e na escrita desenvolve o tratamento de você e o reconhecimento de múltiplas formas de cortesia nos contactos interativos devido à diversidade de situações e contextos dados; os alunos reproduzem esses contextos ou a partir deles criam novos, chegando assim a uma autonomia linguística de escolha das formas corretas.

A temática do emprego envolve variadíssimas formas de tratamento, já que aqui entram fatores sociais e profissionais mais marcantes. Nos diálogos propostos aos alunos são evidentes as diferenças no tratamento das pessoas conforme os cargos profissionais e hierárquicos que ocupam. O professor deve sensibilizar os alunos para verem nessas diferenças a realidade social e cultural que é preciso conhecer para respeitar.

À laia de conclusão

O papel do professor é sempre relevante na fase inicial do ensino de uma língua estrangeira, tanto mais quando se trata de um tema tão complexo como as formas de tratamento no Português europeu devido à sua diversidade. Os temas e textos propostos hão de dar conta dessa diversidade, constituíndo ao mesmo tempo uma amostra bem equilibrada da realidade linguística. A grande variedade das formas de tratamento existente na língua portuguesa faz com que a sua apresentação se torne um verdadeiro desafio para o professor, tanto mais que é um tópico dado aos alunos iniciantes. Acreditamos que é possível trabalhar e refletir sobre as suas adequações e uniformidades no uso efetivo da língua, possibilitando assim o sucesso didático ao falante de português língua estrangeira.

Referências bibliográficas

ALVES, J. M. (ed.) (2001), *Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas. Aprendizagem, ensino, avaliação*, Edições Asa, Lisboa.

BROWN, P., LEVINSON, S. C. (1987), *Politeness*: *Some universals in language usage*, Cambridge University Press, Cambridge.

DUARTE, I. M. (2010), "Formas de tratamento: item gramatical no ensino do Português Língua Materna", em: Brito, A.M. (org.), *Gramática: história, teorias, aplicações*, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, pp. 133-146.

GOFFMAN, E. (1955), "On Face-work: An Analysis of Ritual Elements of Social Interaction", *Psychiatry: Journal for the Study of Interpersonal Processes*, 18, 3, Nova Iorque, pp. 213-231.

LEECH, G. N. (1983), *Principles of Pragmatics*, Longman, London–New York.

MARQUES, M. E. R. (1988), *Complementação verbal. Estudo sociolinguístico* (Tese de doutoramento), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

MARQUES, M. E. R. (1995), *Sociolinguística*, Universidade Aberta, Lisboa.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.35

Hanna Pięta
Universidade de Lisboa
hannapieta@campus.ul.pt

De periferia a periferia: constantes e variações na história externa da tradução da literatura polaca em Portugal

Resumo:
O presente artigo pretende explorar as constantes e variações na história externa da tradução da literatura polaca em Portugal entre 1855 e 2010. Em primeiro lugar, apresenta-se sucintamente o estado de arte da investigação subordinada à temática da tradução portuguesa da literatura polaca. Em segundo, expõem-se os resultados da análise, guiada por seis questões centrais: o que é traduzido, por quem, onde, como, quando e porquê? Por fim, indicar-se-ão pistas de investigação futura.
Palavras-chave: história externa da tradução, língua portuguesa, literatura polaca, tradução indirecta, tradução literária.

Abstract:
From one periphery to another: Constant and variable features of the external history of translation of Polish literature in Portugal
This article aims at exploring (ir)regularities in the external history of Portuguese translations of Polish literature published in Portugal between 1855 and 2010. Firstly, the state of the art of research on the Portuguese translations of

Polish literature is elucidated. Secondly, the results of analysis, guided by six main questions (what is translated, when, by whom, where, how and why?), are presented. Lastly, future research avenues are indicated.

Keywords: external translation history, Portuguese language, Polish literature, indirect translation, literary translation.

O presente estudo nasce da constatação da escassez de estudos empíricos sistemáticos sobre traduções da literatura polaca publicadas em Portugal, bem como da convicção de que tal estudo contribuirá para uma melhor compreensão das relações culturais luso-polacas. Para colmatar esta lacuna, o artigo explorará a história externa da tradução da literatura polaca vertida para português europeu, sem, no entanto, reclamar a exaustividade no tópico a tratar. O facto de o enfoque estar colocado na história externa e não interna significa que ao invés de centrar a atenção nos textos traduzidos e nas modificações de que eles foram alvo aquando da transferência, o trabalho foca-se nas circunstâncias e nos agentes envolvidos neste processo [Frank, 1990: 9].

Para cumprir estes objetivos, é constituído um *corpus* de dados relativos a 113 traduções para português europeu de textos literários escritos originalmente em língua polaca e publicadas em Portugal em forma de livro entre 1855 (data da primeira tradução a cumprir as restrições impostas) e 2010 (data da conclusão da pesquisa bibliográfica). Este *corpus* é submetido a uma análise guiada por seis questões centrais, tipicamente colocadas no âmbito da história externa: o que é traduzido, por quem, onde, como, quando e porquê? A análise resulta na identificação e, sempre que possível, explicação das constantes e variações mais salientes no fluxo de traduções. Para além disso, um dos contributos do estudo consiste na abertura de novos horizontes para projetos baseados em *corpora* distintos ou mais latos.

Convirá ressalvar que o trabalho beneficia, fundamentalmente, dos princípios básicos dos Estudos Descritivos de Tradução que, seguindo

a proposta de Toury [1995], definem a tradução como fenómeno da cultura de chegada. Nesta configuração, no presente estudo, as traduções passam a ser entendidas como "facts of the target culture; on occasion facts of a special status, sometimes even constituting identifiable (sub)systems of their own, but of the target culture in any event [*ibidem*: 29]. Por consequência, o fenómeno da tradução enquadra-se e correlata, primordialmente, no e com o contexto sociocultural da cultura portuguesa de chegada. Como tal, a tradução será perspetivada como fruto dos constrangimentos e influências oriundos da cultura recetora.

1. Estado de arte

Estudos empíricos sistemáticos sobre traduções da literatura polaca publicadas em Portugal, são extremamente raros e muito recentes. De facto, trabalhos que se dedicam ao estudo das relações culturais luso-polacas [e.g., Almeida, 1967; Danilewicz-Zielińska, 2005; Danilewicz-Zielińska, Mucznik, 1992; GALP, 1938; Lima, 1934; Milewska, 1991, 1984; Siewierski, 2000; Ziejka, 2009] mostram-se deficitários no que toca ao tópico da tradução da literatura polaca em Portugal, abordando a questão de modo sucinto, e limitando-se, na maioria dos casos, a constatar a escassez e a (parca) qualidade dos TC.

Pelo que foi possível apurar, até à data do começo da presente investigação (2008) terão sido publicados apenas três estudos-de-caso cujo enfoque central recai, de modo mais ou menos explícito, sobre a tradução da literatura polaca em Portugal: Kalewska [2002], Miszalski [2006] e Zurbach [2008]. Os dois primeiros consistem em análises comparativas das traduções portuguesa e brasileira de uma selecção de poemas [no caso de Kalewska] e de um romance [no caso de Miszalski] polacos, visando identificar desvios textuais face aos respetivos textos de partida. O terceiro discute a interação entre os

fenómenos da tradução e da censura, focando os fatores que levaram à proibição da encenação de um texto dramático polaco no Estado Novo.

Apesar de constituírem uma notável exceção ao geral desinteresse pelo estudo da tradução da literatura polaca para português europeu, estes estudos-de-caso, ao se centrarem apenas num autor [Miłosz no caso de Kalewska, 2002; Gombrowicz no caso de Miszalski, 2006; Witkiewicz no caso de Zurbach, 2008]; numa obra [versos de Miłosz; *Pornografia* no caso de Miszalski, 2006; *Matka* no caso de Zurbach, 2008] e num momento histórico (1994-2004 no caso de Kalewska [2002]; 1970-1988 no caso de Miszalski [2006]; 1971-1972 no caso de Zurbach [2008] afiguram-se, necessariamente, bastante limitados, não podendo oferecer uma visão global sobre o fluxo de traduções portuguesas da literatura polaca, visada no presente artigo.

De referir será que, do trabalho desenvolvido no âmbito desta investigação (2008-2013) resultaram estudos parciais (com foco e/ou escopo temporal mais restrito). Estes trabalhos incidiram sobre: (a) a receção de Sienkiewicz em Portugal [Pięta, 2009]; (b) as fontes bibliográficas na história de tradução em Portugal [Pięta, 2010a]; (c) as questões metodológicas na selecção do *corpus* [Pięta, 2010b]; (d) a tradução de textos polacos de ciências sociais [Pięta, 2010c]; (e) os autores polacos traduzidos em Portugal [Pięta, 2011]; (f) o fenómeno da não-tradução de literatura polaca durante a Primeira República Portuguesa [2012a]; (g) o fenómeno da tradução indirecta [Pięta, 2012b]; (h) as coleções portuguesas com traduções de literatura polaca [Pięta, 2013]; (i) a imagem da Polónia comunista no Portugal de cunho fascista [Pięta, aceite]. Acresce ainda que, no decorrer deste trabalho, foi publicado um estudo [Kalewska, 2011] sobre 5 autores polacos em tradução portuguesa, que tira partido dos resultados da presente investigação até então publicados, completando-os com uma análise histórico-literária do contexto polaco.

2. Análise

2.1. O que foi traduzido?

Mediante a análise dos dados relativos aos autores listados no *corpus*, foi possível apurar:

- o predomínio de um autor (Sienkiewicz) e de um texto de partida (*Quo vadis*) polaco no panorama editorial português até à década de 1970;
- a crescente diversificação, dos anos 1940 em diante, da oferta dos escritores polacos em versão traduzida em Portugal;
- a década de 1970 como um marco na evolução do perfil dos autores traduzidos: anteriormente a esta década, traduziram-se maioritariamente autores cuja produção literária era anterior à instalação do regime comunista (e.g., Reymont, Żeromski), ou que durante a vigência deste regime estavam exilados em países ocidentais (e.g., Gombrowicz, Miłosz). Após esta década, traduzem-se essencialmente autores cuja produção literária é posterior à instalação do regime comunista e que durante a vigência deste regime estavam sediados na Polónia (e.g., Lem, Przymanowski, Wasilewska);
- um perfil temático das traduções portuguesas produzidas após a queda do regime comunista na Polónia: enquanto a maior parte das traduções produzidas na década de 1990 se refere a literatura infanto-juvenil (e.g., Pagaczewski, Sójka), a maioria das traduções da década de 2000 aborda questões ligadas ao passado da Polónia, como holocausto ou sovietização (e.g., Gross, Laskier, Szpilman).

2.2. Quem traduziu?

Mediante o processamento dos dados respeitantes aos tradutores inventariados no *corpus*, foi possível verificar considerável relevância, no início do século XXI, dos falantes nativos de língua polaca no

mercado de traduções da literatura polaca em Portugal. Para além disso, foi possível reconhecer a década de 1980 como um marco na evolução do perfil dos tradutores: a partir desta década, assiste-se à crescente especialização dos tradutores de literatura polaca e ao gradual incremento do número de equipas luso-polacas de tradutores.

2.3. Onde se traduziu?

Foi possível apurar as seguintes constantes respeitantes às editoras e às coleções inventariadas no *corpus*:

1. a crescente especialização das editoras portuguesas em traduções da língua polaca a partir dos anos 1980;
2. a centralização, independentemente do período histórico, da actividade editorial em Lisboa;
3. o predomínio, independentemente do período histórico, das traduções publicadas no âmbito de colecções;
4. o domínio, na produção de traduções do polaco, de editoras com considerável capital financeiro e simbólico.

2.4. Como se traduziu?

No que toca ao modo de traduzir, foi possível identificar a década de 1990 como um marco de alteração relativamente:

1. ao grau de indiretude (anteriormente a esta década a maioria das traduções é indireta; posteriormente, a maioria é realizada diretamente do original polaco);
2. à língua de mediação dominante (anteriormente a esta década a maioria das traduções indiretas é realizada por via do francês; posteriormente o inglês passa a ser a língua de mediação de eleição).

Simultaneamente, a análise possibilitou identificar e hierarquizar as línguas que serviram de mediadoras na importação de literatura polaca. São elas (por ordem de importância): inglês, francês, espanhol,

alemão, italiano e russo. Foi também possível apurar os períodos da predominância destas línguas. A este propósito, concluiu-se que o domínio da mediação inglesa na importação da literatura polaca pelo contexto português não chegou a ser tão significativo como o domínio francês, e o espanhol desempenhou uma função relevante na mediação entre 1940 e 1970.

2.5. Quando e porquê se traduz?

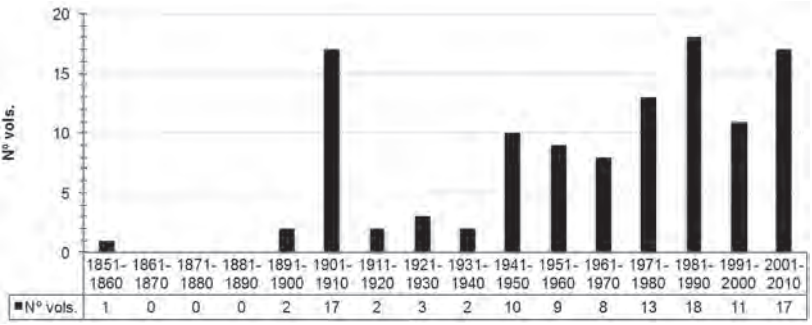


Figura 1. Distribuição diacrónica do *corpus* (1851-2010)

2.5.1. Décadas de 1850, 1860, 1870, 1880 e 1890

Como se poderá depreender da Figura 1, a primeira tradução da literatura em língua polaca vertida para português europeu e publicada em volume em Portugal sai dos prelos nos anos 1850. Trata-se da tradução de um romance histórico (*Cesarzewicz Konstanty i Joanna Grudzinska czyli jakubini polscy*) de Jan Czyński. A segunda tradução (*Quo Vadis*, de Henry Sienkiewicz) surge apenas em 1900, i.e., passados 45 anos.

Para averiguar as possíveis causas da inexistência no *corpus* de traduções durante este longo período, parece apropriado notar, em primeiro lugar, o distanciamento geocultural e linguístico entre a Polónia

e Portugal. O segundo motivo prender-se-á com a inexistência, neste mesmo período, de um Estado polaco o que impossibilita qualquer tipo de relações diplomáticas oficiais com Portugal. Por fim, um outro fator prende-se com as preferências literárias em Portugal em meados do século XIX e, em particular, no início da década de 1860. Como avança Milewska [1991: 91], os valores pelos quais lutam os grandes poetas oitocentistas polacos (sobretudo Mickiewicz) não estão na moda entre a vanguarda literária portuguesa do início dos anos 1860, a qual acusa os representantes (nacionais e estrangeiros) do romantismo de falta de bom gosto.

Tomando esta tendência de não tradução como pano de fundo, o surgimento, em 1855, de uma tradução, para mais de um autor hoje caído no esquecimento (Czyński), afigura-se algo surpreendente. Todavia, torna-se compreensível tendo em conta: (a) a língua de mediação, (b) o local de publicação e (c) a temática do texto de partida. Mais concretamente, esta publicação isolada não deverá causar admiração, considerando que se trata de uma tradução: (a) vertida por via do francês (língua franca de então), (b) baseada num texto de partida polaco publicado em Paris (palco principal de encontro dos emigrantes polacos e portugueses), (c) que conta a história da luta pela restituição da independência (coadunando-se, deste modo, com a "polonofilia" que a causa polaca desperta em Portugal em meados do século XIX).

No que concerne à razão subjacente à publicação da segunda tradução (*Quo Vadis*), esta prende-se com a popularidade de Sienkiewicz nos mercados ocidentais do livro.

2.5.2. Década de 1900

Nesta década verifica-se o primeiro aumento significativo no fluxo de traduções. O motivo subjacente à alta concentração de traduções prende-se, essencialmente, com o *boom* sienkiewicziano iniciado na década anterior: a quase totalidade de volumes publicados neste decénio é da pena deste escritor. À luz do que havia sido proposto por Even-Zohar [1990], esta subida poderá ser interpretada como

exemplar de uma situação em que o sistema literário numa posição fraca (neste caso o sistema português) recorre à tradução para colmatar lacunas no repertório literário nacional.

2.5.3. Décadas de 1910, 1920 e 1930

Nas décadas 1910, 1920 e 1930 as médias anuais de traduções voltam para os níveis anteriores ao *boom* de 1900. Esta queda será devida às vicissitudes da Primeira Guerra Mundial: a quebra no fluxo de traduções neste período coincide como o deflagrar, em 1914, deste conflito militar. Em segundo lugar, esta estagnação terá sido motivada pelas vicissitudes inerentes ao processo conducente à implementação do Estado Novo. Terceiro, a baixa média de traduções poderá ter sido causada pela alta taxa de iliteracia em Portugal. Por fim, esta interrupção estará relacionada com a queda da popularidade de Sienkiewicz observada em quase todos os mercados ocidentais do livro a partir da década de 1920. Apesar de relativamente escassas, as (re)traduções de *Quo Vadis* constituem as únicas traduções da literatura polaca durante todo o período compreendido entre 1911 e 1940, exceção feita à tradução de um romance de Kościan.

2.5.4. Década de 1940

Nos anos 1940 a média de traduções é de um volume por ano. Esta média relativamente alta deve-se, sobretudo, ao interesse que a Segunda Guerra Mundial, bem como a ocupação Nazi e/ou Soviética da Polónia despertaram em Portugal. A esta conclusão permitem chegar as seguintes duas observações: primeiro, a temática de algumas das obras é bélica; segundo, a esmagadora maioria das traduções publicadas nesta década sai dos prelos nos anos 1942-1945, i.e., durante a guerra.

2.5.5. Décadas de 1950 e 1960

Neste período assiste-se a uma desaceleração no ritmo de traduções. Esta queda terá sido relacionada, sobretudo, com as divergências no

plano político existente entre a República Popular da Polónia e o Estado Novo. Em boa verdade, este abrandamento terá sido provocado não pela censura institucionalizada mas, antes, pelo "embargo ideológico" [Duarte, 2000], ou seja, pela recusa espontânea (leia-se não imposta pelo Estado), por parte das camadas populares (e não entidades estatais, eclesiásticas ou afins), de produtos culturais oriundos de um determinado contexto literário (neste caso Polónia comunista), provocada por um determinado acontecimento político. Presumivelmente, esta recusa terá sido provocada pela integração política, económica, militar e cultural da Polónia no chamado Bloco de Leste, que decorre nos anos após a Segunda Guerra Mundial.

2.5.6. Década de 1970

Na década de 1970 assiste-se a um incremento no número de textos traduzidos. Esta aceleração no fluxo de traduções terá sido motivada, sobretudo, pela mudança ideológica provocada pela Revolução de 25 de Abril. De facto, a taxa de traduções no período imediatamente anterior à queda do regime de Salazar (1974) é significativamente inferior à do período subsequente a este evento: enquanto na primeira metade da década de 1970 (1971-1975) se traduz, em média, menos de um volume por ano (quatro traduções em cinco anos), na segunda metade (1976 e 1980) a média mais do que duplica (nove traduções em cinco anos).

Também a alteração no perfil das obras e dos autores traduzidos observada em meados deste decénio parece corroborar esta hipótese. Em concreto, na primeira metade da década (re)traduzem-se apenas textos de autores considerados clássicos, cuja produção literária ocorre no período anterior à instalação do regime comunista na Polónia (a saber, Sienkiewicz e Witkiewicz) e de autores contemporâneos exilados, cuja escrita oferece um olhar crítico ao regime comunista polaco (Mrożek). Na segunda metade, por seu turno, para além dos clássicos (Sienkiewicz) e dissidentes (Mrożek), traduzem-se autores cujas obras encarnam os valores da propaganda comunista, até então proibida pelo regime salazarista (a saber, Przymanowski e Wasilewska).

2.5.7. Década de 1980

Na década de 1980 verifica-se mais uma subida no número de traduções. Este incremento será devido a, pelo menos, três razões principais.

A primeira prende-se com o interesse que despertam em toda a Europa, incluindo Portugal, as mudanças sociopolíticas vividas na Polónia (e.g., o começo do pontificado de João Paulo II, o surgimento de movimentos sindicalistas, etc.). A esta constatação permite chegar a análise do perfil de alguns autores e textos traduzidos. Sirva de exemplo a existência no *corpus* de uma tradução do drama da pena de Wojtyła e duas traduções de obras que, em traços gerais, constituem uma análise crítica do estalinismo (*Zdobycie władzy* de Miłosz e *Tommaso del Cavaliere* de Stryjkowski).

Segundo, o incremento estará motivado pelo alargamento do círculo de portugueses com domínio da língua polaca e de polacos com domínio da língua portuguesa, em resultado do estabelecimento de leitorados para estudo da língua polaca em Portugal e portuguesa na Polónia. Para esta conclusão contribuiu a existência no *corpus* de traduções levadas a cabo pelos professores e/ou alunos destes leitorados.

Por fim, a relativamente média elevada de traduções estará relacionada com a popularidade de Lem no mercado do livro português de então: quase metade dos volumes publicados neste decénio é da autoria deste escritor.

2.5.8. Década de 1990

Nesta década verifica-se um abrandamento no fluxo de traduções que terá estado relacionado com dois fatores. Primeiro, esta desaceleração poderá ser explicada pela diminuição do interesse pelas obras de Lem e de Sienkiewicz. Terceiro, o abrandamento notado nesta década terá estado relacionado com os eventos sociopolíticos ocorridos noutros países do antigo Bloco de Leste que, tal como a Polónia, passam pela transição para a democracia capitalista.

Mais concretamente, parece plausível que circunstâncias tais como a Guerra Civil na Jugoslávia (1901-2000), a divisão da Checoslováquia em República Checa e Eslováquia (1993) ou a queda da União Soviética (1991) contribuem para que a atenção dos leitores portugueses se desvie para outros países pós-comunistas. A esta observação é possível chegar através da constatação de que, enquanto entre 1992 e 1996 nenhum texto literário polaco é vertido para português, verificam-se várias traduções de outras línguas eslavas (veja-se, e.g., Medvedec [2007]).

2.5.9. Década de 2000

Na primeira década do século XXI assiste-se a uma aceleração no fluxo de traduções que se deve a causas múltiplas. Primeiro, o número relativamente elevado de traduções dever-se-á à adesão da Polónia à União Europeia (2004). Esta sugestão parece ser corroborada pelo facto de o pico de traduções neste decénio coincidir com a data da integração da Polónia nas estruturas europeias. Segundo, para este incremento terá igualmente contribuído o programa de difusão da cultura polaca, lançado por Instytut Książki e financiado principalmente pelos fundos europeus, que subsidia a publicação de traduções de autores polacos. De acordo com o que foi possível apurar, chegaram a ser publicadas duas traduções portuguesas financiadas no âmbito deste programa. Terceiro, o aumento terá sido causado pelo surgimento de tradutores especializados em traduções de literatura polaca. Quarto, a aceleração estará relacionada com o interesse qua a ocupação nazi, o holocausto e a sovietização da Polónia despertam em Portugal. Esta sugestão parece estar confirmada pela temática de quase metade das traduções publicadas neste período. Por fim, a alta média de traduções estará relacionada com a popularidade de Kapuściński, no mercado do livro português: quase um terço dos volumes publicados neste decénio é da autoria deste escritor.

3. Perspetivas de investigação futura

Desde o início, ficou esclarecido que o trabalho aqui apresentado não reclama exaustividade, não devendo ser, portanto, entendido como um projeto finalizado. Antes, trata-se de uma primeira abordagem ao tópico focado, indicadora das constantes e variações mais salientes no fluxo de traduções da literatura polaca em Portugal, que lança sugestões para a prossecução de diversas linhas de investigação. Primeiro, o *corpus* aqui apresentado permitiria gerar respostas a indagações que não chegaram a ser consideradas. Entre estas interrogações encontram-se, e.g.:

1. onde são compostas as traduções? onde são distribuídas (e.g., no Brasil, nos PALOP?)
2. qual é a fortuna crítica das traduções na cultura portuguesa recetora?
3. para quem se traduz?
4. o que não é traduzido e porquê? o que é reeditado?

Para além disso, a presente investigação abre horizontes para futuros projetos baseados em *corpora* distintos ou mais latos. Por um lado, a investigação estabelece os primeiros passos para um estudo sobre a história interna da tradução de literatura polaca. Tal investigação passaria pelo estabelecimento de um *corpus* de dados relativos ao perfil linguístico das traduções consideradas. Por outro, o alinhamento do presente *corpus* com um *corpus* de dados relativos às traduções na direcção inversa (de português para polaco) permitiria elucidar as possíveis (as)simetrias no intercâmbio literário luso-polaco. São estas as pistas que esperamos desenvolver no futuro.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, L. F. (1967), "Portugal e Polónia", em: Serrão, J. (ed.), *Dicionário de história de Portugal*, 3ºv., Livaria Figueirinhas, Porto, pp. 410-415.

DANILEWICZ-ZIELIŃSKA, M. (2005), *Polonica portugalskie*, Więź, Warszawa.

DANILEWICZ-ZIELIŃSKA, M., MUCZNIK, L. (coord.) (1992), *Imagem da Polónia*, I.B.N.L., Lisboa.

DUARTE, J. F. (2000), "The Politics of Non-Translation: A Case Study in Anglo-Portuguese Relations", *TTR*, 13, 1, pp. 95-112.

EVEN-ZOHAR, I. (1990), "Polysystem Studies", *Poetics Today*, 11, 1, pp. 53-72.

FRANK, A. P. (1990), "Forty years of studying the American-German translation transfer: A retrospect and some perspectives", *American Studies*, 35, 1, pp. 7-20.

GALP (Grupo de Amizade Luso–Polaca) (org.) (1938), *Catálogo da exposição bibliográfica e iconográfica luso-polaca*, Tip. Liga dos Combatentes da Grande Guerra, Lisboa.

KALEWSKA, A. (2002), "Czesław Miłosz (1911-2004): O poeta do «êxtase» e da «transitoriedade» na tradução luso-brasileira", *Veredas*, 5, pp. 7-24.

KALEWSKA, A. (2011a), "A literatura polaca publicada em Portugal: Que futuro?", *Revista de Letras*, II, 10, pp. 156-185.

LIMA, H. F. C. (1934), *Relações entre Portugal e a Polónia*, Minerva, Vila Nova de Gaia.

MEDVEDEC, A. (2007), "Croatia and Portugal: Meeting points through literary translation", em: Cieszyńska, B. (ed.), *Iberian and Slavonic cultures: Contact and comparison*, CompaRes, Lisboa, pp. 149-172.

MILEWSKA, E. (1984), *A Polónia e Portugal: relações ao longo dos séculos*, Interpress, Warszawa.

MILEWSKA, E. (1991), *Związki kulturowe i literackie polsko-portugalskie w XVI-XIX wieku*, CESLA, Warszawa.

MISZALSKI, H. (2006), "Modificações nas traduções lusófonas de «Pornografia» de Witold Gombrowicz", Tese de mestrado, Universytet Jagielloński, Kraków.

PIĘTA, H. (2009), "Sienkiewicz em português: para uma história da recepção de *Quo Vadis* no Portugal salazarista", em: Seruya, T. [et al.] (ed.), *Traduzir em Portugal durante o Estado Novo*, UCE, Lisboa, pp. 325--343.

PIĘTA, H. (2010a), "À procura de traduções da literatura polaca em Portugal: algumas questões sobre o uso de fontes bibliográficas na história da tradução", *Itinerarios*, 11, pp. 121-139.

PIĘTA, H. (2010b), "Portuguese translations of Polish literature published in book form: some methodological issues", em: Azadibougar, O. (ed.), *Translation Effects*, CETRA, Leuven.

PIĘTA, H. (2010c), "Traduções do polaco publicadas em Portugal (1855--2009): alguns traços mais salientes", *Acta Philologica*, 37, pp. 271-277.

PIĘTA, H. (2011), "Autores polacos em tradução portuguesa (1855-2010): um levantamento preliminar", *Cadernos de Tradução*, 28, 2, pp. 97-120.

PIĘTA, H. (2012a), "(Non)translation of Polish literature during the Portuguese First Republic", *IberoSlavica*, 2, pp. 99-111.

PIĘTA, H. (2012b), "Patterns in (in)directness: an exploratory case study in the external history of Portuguese translations of Polish literature (1855--2010)", *Target*, 24, 2, pp. 310-337.

PIĘTA, H. (2013), "Patterns in the external history of Portuguese collections with translations of Polish literature (1855-2009): An exploratory case study", em: Seruya, T. [et al.] (ed.), *Translation in Anthologies and Collections (19th and 20th Centuries)*, pp. 153-170.

PIĘTA, H. (aceite), "A friend and a foe: On the role of literary translation in the construction of the conflicting images of communist Poland in para--fascist Portugal (1945-1974)", em: Doorslaer, L. van [et al.] (ed.), *Intersecting Translation and Image Studies*, John Benjamins, Amsterdam.

SIEWIERSKI, H. (2000), *Histórica da literatura polonesa*, Universidade de Brasília, Brasília.

TOURY, G. (1995), Descriptive Translation Studies and Beyond, John Benjamins Publishing, Amsterdam.

ZIEJKA, F. (2008), *Moja Portugalia*, Universitas, Kraków.

ZURBACH, C. (2008), "Censorship(s) and contradictions: the «draw» (1971/72) of Witkiewicz's play *The Mother*", em: Seruya T., Moniz, M. L. (ed.), *Translation and censorship in different times and landscapes*, Cambridge Scholars, Newcastle, pp. 74-83.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.36

Sergio Romanelli
Universidade Federal de Santa Catarina
sergioroma70@gmail.com

A língua portuguesa nas traduções do Imperador Dom Pedro II

Resumo:
Nesta comunicação pretendo abordar a relação língua portuguesa – línguas estrangeiras nas traduções do Imperador do Brasil Dom Pedro II. Este é um dos projetos desenvolvidos pelo NUPROC da UFSC. Os documentos de processo constituem-se de manuscritos de traduções de várias línguas feitas pelo Imperador e de cartas trocadas ao longo de sua vida com vários intelectuais europeus e americanos, além de páginas de seus diários que trazem informações relevantes acerca dessa atividade, não somente de tradução, mas intelectual *lato sensu*. Ainda que muitas biografias tragam informação dessa atividade na vida do imperador, nenhum grupo de pesquisa até hoje tinha se debruçado sobre a análise minuciosa de seus manuscritos tradutórios guardados junto ao Arquivo Histórico no Museu de Petrópolis. Esta pesquisa conta com o apoio do CNPq e tem recebido destaque na imprensa nacional brasileira.

Palavras-chave: Dom Pedro II, línguas estrangeiras, língua portuguesa, estudo de processo tradutório.

Abstract:
The Portuguese language in the translations of the Emperor Dom Pedro II
In this communication I plan to analyze the relationship between the Portuguese language and the foreign languages in the Emperor of Brazil's translations. This is one of the projects developed by NUPROC of UFSC. The process documents are made up of manuscripts of translations from various languages made by the Emperor, letters exchanged throughout his life with many European and American intellectuals and pages of his diaries that provide relevant information about his intellectual activity, not only translation. Although many biographies bring the information of this activity in his life, any research group to date had been working on a thorough analysis of his manuscripts, that are now at the Historical Archive in the Petrópolis Museum. This research has been supported by CNPq and has received prominence in the Brazilian national press.
Keywords: Emperor Dom Pedro II, foreign languages, Portuguese language, the translation process.

A pesquisa que apresento aqui está sendo desenvolvida por mim e por um grupo de graduandos, mestrandos e doutorandos da Universidade Federal de Santa Catarina. O projeto teve seu início em 2009 e redundou em vários artigos publicados em revistas nacionais e internacionais e no livro *Dom Pedro II: um tradutor imperial* no prelo; além disso, a pesquisa deu origem a várias trabalhos acadêmicos: tccs, dissertações e teses. Todas essas pesquisas visaram, e visam, ilustrar a importância da tradução na vida do Imperador assim como no Brasil imperial. Ao lado desse primeiro objetivo, há também a intenção, e diria quase a necessidade, de resgatar esse material manuscrito esquecido durante um século e meio e também revisar, do ponto de vista historiográfico, essa faceta do imperador muito superficialmente tachada de atividade insignificante de um monarca entediado.

Ao se estudar os manuscritos guardados no Arquivo Histórico de Petrópolis, alguns manuseáveis e legíveis, outros já não mais analisáveis, encontramos uma quantidade significativa de textos traduzidos de várias línguas antigas e modernas (árabe, sânscrito, hebraico, latim, francês, italiano, alemão, espanhol, etc.) e uma igualmente

grande quantidade de cartas trocadas ao longo da vida com intelectuais e cientistas do mundo inteiro. O que mais chamou a atenção de imediato foi a abrangência dessa produção, mas, sobretudo, sua heterogeneidade; uma heterogeneidade que apontava, porém, para um ponto firme: a tradução era uma atividade central na vida do Imperador e não uma atividade classificável, conforme os padrões da época, como ocupação de um diletante da tradução que queria aprender línguas estrangeiras, mas, ao contrário, a ferramenta estratégica para construir uma rede de contatos e talvez um plano maior de construção de um Brasil independente moldado nos modelos literários, culturais, religiosos e políticos europeus e norte-americanos.

É quanto menos anômalo que no arquivo encontramos cartas trocadas com católicos liberais como Cesare Cantù, com o francês Renan, com adeptos da religião unitarista norte-americana do Channing, etc. Ao lado de escolhas e contatos canônicos, há uma série não pequena de traduções de textos diríamos periféricos e amizades com personagens da heterodoxia tanto intelectual quanto política e religiosa. Esses aspectos de um plano, digamos assim, contra-hegemônico pautado na tradução, são objeto de minha pesquisa de pós-doutorado em desenvolvimento junto à Faculdade de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Antuérpia na Bélgica.

O que gostaria de abordar aqui é, porém, a relação entre língua portuguesa e línguas estrangeiras nas traduções do Imperador, ou seja, do ponto de vista meramente linguístico que tipo de tradutor e de escritor o Imperador era, quais estratégias utilizava na sua criação, como podemos classificá-lo? Como prescritivo ou descritivo? Evidentemente, não poderei esgotar aqui todas essas questões nem analisar todo o vasto corpus, mas pelo menos tentarei apresentar algumas recorrências e alguns destes textos mais significativos de sua produção ainda desconhecidos ao grande público por serem em sua maioria inéditos.

Antes de apresentar algumas das traduções, me parece oportuno retomar alguns dados biográficos sobre o Imperador e ilustrar a fundamentação teórica e a metodologia utilizadas na pesquisa.

D. Pedro II, ou *O Magnânimo*, nasceu em 02 de dezembro de 1825. Governou o Brasil no período de 1840 a 1889. Tornou-se, como já

mencionado, um esforçado tradutor, guardando em seus diários traduções de diversas obras, em diversas línguas de nomes como: Dante, Victor Hugo, Longfellow, Manzoni, Schiller, entre outros. Dedicou-se, de igual forma, como já mencionado, à troca de correspondências e a encontros com inúmeros intelectuais, poetas e escritores, de diversas partes do mundo. Por meio das cartas e das conversas obtinha informações, tirava dúvidas sobre palavras, trocava opiniões, além de receber apoio desses intelectuais que admiravam sua dedicação à tradução.

Utilizarei nesta pesquisa os princípios da Crítica Genética (CG) e dos Estudos Descritivos da Tradução (EDT) para organizar e transcrever os documentos de processo e para analisar sua criação.

Conforme relata De Carvalho "O Imperador escreveu 5.500 páginas de diário, registradas a lápis em 43 cadernos" [2007: 29]; essas páginas se tornam fundamentais para acompanhar o seu processo criativo, pois frequentes são as anotações acerca de sua atividade tradutória e acerca de livros, estudos e encontros. Nos seguintes trechos há uma confirmação da constância com que a atividade tradutória era presente em sua vida e o papel importante que desenvolvia na sua aprendizagem de línguas e culturas estrangeiras e para a sua afirmação nos polissistemas literário e social:

> 21 *de novembro de 1872* "5^{h} ¼. Tomei o café e vou traduzir do hebreu" [Alcântara, 1999: 344].
>
> 18 *de novembro de 1876* "Depois do almoço, enquanto não se seguia traduzi os Atos dos Apóstolos com o Henning (…)" [*ibidem*: 435].
>
> 8 *de julho de 1887* (…) "3h ½ Traduzi desde 2 ½ sânscrito com o Seibold".
>
> 12 *de julho de 1887* (…) "[sic] h ½. Acabei de traduzir árabe depois de comparar a tradução dos Lusíadas em alemão com o original e de continuar a traduzir as Mil e uma Noites no original com o Seibold" [*ibidem*: 539, 543].
>
> 1 de maio *de 1888* (…) "8h ¾ Não pude acabar de traduzir o Soneto de Manzoni falando de si".
>
> "11h 40' (…) Traduzi o soneto que Manzoni fez a si (…)" [*ibidem*: 678-679].

Em outros diários, observamos que após redigir uma primeira versão da tradução, quase sempre auxiliado por um especialista da língua e da cultura de origem, mandava transcrever a versão que, às vezes, retrabalhava, e antes disso, ou depois, conforme os casos, enviava suas traduções para amigos intelectuais, tanto para presenteá-los com sua criatividade quanto para receber deles admiração, estima e um retorno acerca da qualidade de seu trabalho:

> 27 *de novembro de 1890* (5a fa.) (…) 10¾ Hebraico e Camões. Estou acabando quase a comparação da tradução alemã dos Lusíadas com o original. (…) Li a minha tradução do árabe do conto das Mil e Uma Noites, que está lendo a mulher do Mota Maia a esta e ao marido seguindo-a ela em francês, e parecendo a ambos boa a que eu fiz. Como continuei a minha tradução nesse livro em branco só lhes deixei o livro da minha tradução que está todo escrito e vou procurar o anterior para lhes emprestar também (…) [*ibidem*: 878].

E ainda testemunhos do despertar súbito do desejo de traduzir determinado poema, o estudo aprofundado que seguia a esse primeiro momento de estímulo criativo e, em seguida, as transcrições e o envio para amigos e confiantes em busca de um julgamento ou de uma atestação de seu trabalho, confirmando certa regularidade no seu sistema criativo:

> 17 *de maio de 1891* (…) 10h Li pouco de poesia do Liégeard, estudando-a para traduzi-la [*ibidem*: 981].
>
> 28 *de julho de 1890* (…) Deu-me vontade de traduzir a balada de Schiller (…).
>
> 6 *de agosto de 1890* (…) Vou à tradução do Sino de Schiller depois de ter copiado o soneto com a data de hoje para dá-lo à condessa [*ibidem*: 819, 822].
>
> 16 *de agosto* (…) 4h ¾ Acabei de ditar à Japurazinha a cópia de minha tradução de Schiller.
>
> 17 *de agosto* (…) 10h 10' Chegando à minha sala achei a Japurinha na cópia de minha tradução de O Sino de Schiller (…) [*Ibidem*: 828].

De todas essas traduções citadas nessas páginas do Diário, resolvi abordar aqui a tradução do italiano para o português da ode de

Alessandro Manzoni *Il Cinque Maggio*. E foi justamente por causa da tradução da ode que ele começou a corresponder-se com o poeta e escritor italiano. Segundo Lyra [1938], as correspondências com Manzoni se estenderam por cerca de 20 anos, tendo início com um simples pedido de autógrafo e algumas estrofes da ode em junho de 1851. As cartas que se seguiram foram mais próximas e o imperador já mais familiarizado com Manzoni permitiu-se comparar, apreciar o poeta e sua poesia. Encontraram-se pessoalmente em 1871, em Brussaglio. O prototexto desta pesquisa se constitui de manuscritos digitalizados adquiridos junto ao Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis e inclui: cartas de Manzoni a Dom Pedro II e vice-versa (15 no total); um manuscrito em italiano do original de Manzoni, uma versão autógrafa de tradução da poesia *Il Cinque Maggio* de autoria do Imperador e outra versão manuscrita de autoria do Barão da Barra.

Como dito, é exatamente em 1851 que Dom Pedro II traduz pela primeira vez a ode *Il Cinque Maggio* que retoma em 1869 e em 1871, mas somente esta última versão foi encontrada no Museu Imperial de Petrópolis. Das outras versões do Imperador não se tem ainda os manuscritos, mas somente transcrições e citações indiretas, encontradas nos livros de 1932 de Medeiros e Albuquerque (42-47) e de Alessandra Vannucci de 2004 (79-80).

Recentemente, temos porém encontrado uma publicação de 1885, editada exatamente no dia 5 de maio, no 64º aniversário da morte de Napoleão ao qual é dedicada a ode, com três traduções publicadas no Rio de Janeiro: a de José Ramos Coelho, a de Dom Pedro de Alcântara (como consta no livro) e a do Visconde de Porto Seguro F. A. de Varnhagen; essa publicação possibilita uma primeira análise descritiva. O livro intitulado *Cinco de Maio. Ode Heroica de Alexander Manzoni e Três versões em Português* traz um proêmio do não identificado M. O.

Tanto no proêmio quanto nas notas explicativas à tradução do Imperador há importantes dados sobre a fortuna crítica da tradução de Dom Pedro, o seu reconhecimento por parte da comunidade internacional de letrados, da qual almejava fazer parte, e a confirmação do julgamento absolutamente parcial que dessa atividade e de sua

qualidade os biógrafos fizeram; citando um dentre todos Medeiros e Albuquerque que prefaciou a reedição de 1932 da primeira e única coletânea de poemas e traduções do imperador publicada até hoje em 1888. Nela, Medeiros [1932: 7], que não se consegue entender por que resolve reeditar e escrever o prefácio de algo que tão asperamente julga péssimo, diz: "Ele sempre foi (podem vê-lo) integralmente péssimo: deficiência de ideias, imperfeição de técnica". É verdade que Medeiros se refere aos sonetos e não às traduções de Dom Pedro, mas parece quanto menos estranho que, por outro lado, intelectuais europeus e norte-americanos da fama de Manzoni e Longfellow elogiassem a qualidade das traduções de Dom Pedro; quem não sabe escrever sonetos, não sabe nem traduzir sonetos! O proêmio é uma destruição de tudo o que Dom Pedro fez ao longo de seu reinado tanto como político quanto como letrado e tradutor; é tão evidente a finalidade ideológica de Medeiros que esse prefácio só tem hoje em dia valor historiográfico. Não quero aqui defender totalmente os feitos de Dom Pedro II, mas julgar sua produção literária e tradutória e o papel dessa na política imperial, fundamentando essa leitura em dados empíricos e não em pressuposições apriorísticas injustificadas.

A ode foi de imediato aclamada pela crítica italiana e europeia e traduzida por grandes nomes da literatura mundial, como Goethe, Lamartine, entre outros. Cabe dizer que já em 1882 o Sr. C. A. Meschia reuniu em um elegante volume as diferentes versões da ode de que teve conhecimento, ao qual deu o título: *Ventisette traduzioni in varie lingue del Cinque Maggio di Alessandra Manzoni*, no qual está incluída a do Imperador e considerada por ele, em uma carta que trocou com Dom Pedro, uma das melhores:

> Majestade,
> cumpro somente meu dever ao emprestar
> à Vossa Majestade um exemplar da coletânea
> de 27 traduções em diferentes línguas
> do Cinco de Maio de Alessandro Manzoni, por mim
> publicada, pois uma das mais excelentes, e que
> enriquece a própria coletânea é,

na opinião de todos
aquela que traz Vosso Augusto Nome [Meschia: 1883, fólio 01][1].

No seu proêmio, o desconhecido autor [Manzoni, 1885: 17-18], após listar todas as 28, e não 27 traduções como Meschia havia escrito, em vários idiomas da ode, afirma o seguinte acerca das três em português:

> Das portuguezas, a do Sr. José Ramos Coelho era já ha muito lida no seu apreciado livro de *Novas Poesias*; porém a de S. M. o Imperador do Brazil cremos ser inteiramente desconhecida de quasi todos os leitores, tendo sido apenas ouvida de raros Íntimos nas palestras Litterarias de S. Christovam. O livro onde se estampou não o possuem as bibliothecas publicas d'esta capital, e tão pouco se encontra aqui á venda em casas de livreiros. Logo é pois uma incontestável novidade litteraria, um mimo precioso a regia traducção com que hoje brindamos, neste breve opusculo, o público intelligente. Addicionâmos a versão do fallecido Visconde de Porto-Seguro, (F. A. de Varnhagen) impressa na 2a serie de *Lysia Poética*, edição exhausta e livro já pouco comum.

O autor destaca a preciosidade da publicação da tradução do Imperador, pois, como mencionado, sua primeira coletânea será somente publicada em 1888 pelos netos, e até então suas traduções e composições só circulavam por cartas entre intelectuais com que se correspondia e em manuscritos autógrafos que emprestava a intelectuais da época, como os Mota Maia, para que eles pudessem julgar seu valor.

O autor do proêmio, continuando sua apresentação da tradução imperial, destaca o fato de não ser essa tradução um fato isolado, mas algo comum na vida do imperador, atestando pelo menos o fato de que se conhecia seu interesse pela atividade tradutória e que não era somente

[1] Tradução minha. *Maestà, / Non faccio che adempiere un dovere presentando / alla Maestá Vostra un esemplare della raccolta / di ventisette traduzioni in varie lingue / del Cinque Maggio di Alessandro Manzoni, da me / pubblicata, poichè una delle più eccellenti, dalle quali / la raccolta stessa trae pregio è, a comum giudizio / quella che porta il Vostro Augusto Nome*. Fac-símile de uma carta de Carlo Attilio Meschia a D. Pedro II (09 agosto 1883). MAÇO 189 DOC. 8599. Arquivio Histórico de Petrópolis.

uma distração poética, como ele aqui a descreve, e que suas traduções eram lidas no Paço no Rio e já avaliadas discretamente, ou seja circulavam e circulava também uma apreciação positiva paralela à que em pouca consideração colocava essas produções do Imperador:

> A traducção do *Cinque Maggio* não é de certo a primeira distracção poética em que S. M. tem empregado os lazeres do seu grave officio de reinar. Entre esses trabalhos, conta-se uma versão do grego, nada menos que o *Promelheu* de Eschylo, de que o fallecido Dr. Duque-Estrada Teixeira leu trechos em duas conferências da Glória. Diz-se ter também trasladado o v canto do *Inferno, o* formoso episódio de Francisca de Rimini, versão á qual gratos rumores segredam discretos applausos [Manzoni, 1885: 68].

A grande admiração recíproca entre ele e Manzoni e a relação intelectual e criativa é testemunhada por uma das tantas cartas que trocaram ao longo de suas vidas. Na seguinte transcrição da carta de 15/04/1853 há por sinal uma confirmação não somente da tradução, mas da discussão minuciosa que entretinham acerca do processo criativo de ambos, a saber:

> Fol. 3
>
> a quasi tutte le lezioni differenti d'alcuni versi dell'ode di cui ha voluto gradire con tanta degnazione una mia copia. Le due edizioni di cui mi fa cenno, io non le ho mai viste, e non potrei procurarmele, avendo io medesimo fatta istanza perché non fosse permessa l'entrata all'edizioni straniere de' miei scritti. La sola variante che mi sia nota, è quella del Ferve sostituito al serve. E, per non mancare all'usanza de' poeti, difenderò arditamente la mia lezione, e per il merito dell'antitesi, accenata dalla Maestà Vostra, e perché il sentimento che sarebbe espresso dal Ferve è già toccato implicitamente nelle parole ansia e *indocile, del verso precedente*[2].

[2] [CARTA DE MANZONI A D PEDRO, 15/04/1853] Maço 119 – Doc 5892. Arquivio Histórico de Petrópolis.

A estrofe acerca da qual discutem na carta e que apresenta, em algumas edições estrangeiras, variantes que tanto Manzoni quanto Dom Pedro consideravam duvidosas é a que colocamos aqui ao lado das outras duas versões em português para acenar a uma análise descritiva:

Francisco A. de Varnhangen	José Ramos Coelho	Pedro de Alcântara	Alessandro Manzoni
O procelloso e trepido Gosar de vastos planos, Do nobre peito as âncias A um reino entre os humanos Logrou feliz, com prêmios Insanos de idear.	O procelloso e trepido Prazer d'uma alta empreza, A ância de um peito indomito Que sonha a re- aleza, E a ganha, e alcança um prêmio Que era loucura esp'rar (…).	O procelloso e trepido Prazer d'um grande plano, A ância de quem indomíto Serve p'ra ser sob'rano, E o é; e ganha um prêmio, Que era mania esp'rar (…).	*La procellosa* *e trepida* *Gioia d'un gran* *disegno,* *L'ansia d'un cor* *che indocile* *Serve, pensando* *al regno,* *E il giunge,* *e tiene un* *premio* *Ch'era follia* *sperar* (…).

No caso de Dom Pedro, a consulta com o autor italiano parece ter levado a um respeito da versão original. Esse exemplo mostra o cuidado e o profundo conhecimento dos textos e autores que Dom Pedro II traduzia. Conforme Teixeira [1917: 78]:

> A verdade, porém, é que D. Pedro II manejava os versos com a mesma maestria com que burilava a prosa, em qualquer idioma europeu. De todas as traduções vernáculas da celebre ode de MANZONI a NAPOLEÃO, nenhuma se iguala à do Imperador, que a traduziu literalmente, verso a verso, na mesma metrificação, mantendo as onomatopéias do original e até a mesma expressão – *a onda dos cavallos*, que pinta ao vivo o estrépido da cavallaria.

As opções apresentadas indicam a aproximação de Dom Pedro ao original italiano tanto no plano formal, com o respeito quase

total da morfossintaxe do originale também uma identificação com o tema abordado por Manzoni, como não pensar que os versos dessa estrofe não o tenham tocado: "A ância de quem indomíto / Serve p'ra ser sob'rano / E o é (…)". Outra consideração, ainda que não citada, na troca de informações entre Manzoni e D. Perdo II, é sobre a ocorrência do termo *procelloso* sem nenhuma alteração no texto traduzido. O comportamento conservador em relação às opções lexicais demonstra uma aproximação às normas da tradução da sua época que prezava a fidelidade ao original. A análise dessa ocorrência foi determinada como manutenção de um latinismo culto de alcance restrito que confirma a tendência, apontada anteriormente, de D. Pedro II – a de manter sua tradução próxima ao original mesmo que as opções escolhidas se distanciassem do que seria mais comum para a língua alvo, ou seja, o português da época, caracterizando-o então como um tradutor *source oriented* e mais estrangeirizador do que domesticador.

Referências bibliográficas

ALCÂNTARA, P., de (1999), *Diário do Imperador D. Pedro II, 1840-1890*, Organização de Begonha Bediaga, Museu Imperial, Petrópolis.

CARVALHO, J. M., de (2007), *D. Pedro II*, Companhia das Letras, São Paulo.

LYRA, H. (1938), *História de Dom Pedro II, 1825-1870, Ascensão 1825-1870*, v. 1, Nacional, São Paulo.

MANZONI, A. (1885), *Cinco de Maio. Ode heroica de Alexandre Manzoni e três versões em portuguez*, Tipografia Moreira e Maximino, Rio de Janeiro.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, J. J. (1932), *Poesias completas de Dom Pedro II*, Editora Guanabara, Rio de Janeiro.

MESCHIA. A. (1883), *Fac-símile de uma carta de Carlo Attilio Meschia a D. Pedro II*, MAÇO 189 DOC. 8599, F. 1, Arquivo Histórico de Petrópolis, Petrópolis.

TEIXEIRA, M. (1917), *O imperador visto de perto*, Leite Ribeiro & Maurilio, Rio de Janeiro.

VANNUCCI, A. (org.), (2004), *Uma amizade revelada. Correspondência entre o Imperador dom Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de seu tempo*, Edições Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.37

Ildikó Szijj
Eötvös Loránd Tudományegyetem
szijjildiko@gmail.com

Verbos irregulares com prefixo em português e outras línguas românicas

Resumo:
Tanto em Português como noutras línguas românicas existem verbos irregulares com prefixo que, em certas formas, ficam regularizados. Alguns destes verbos sofrem o fenómeno da regularização, paralelamente, em várias línguas românicas: nestes casos, o verbo com prefixo afasta-se ligeiramente do verbo simples. Encontramos casos em que, noutras línguas românicas, a distância entre estes mesmos verbos e o verbo simples é maior, porque na evolução diacrónica houve uma cisão do verbo latino, e o verbo com prefixo contém o verbo simples numa forma diferente daquela em que aparece isolado. A regularização acontece, geralmente, quando a distância semântica entre o verbo simples e o verbo com prefixo é considerável.
Palavras-chave: verbos com prefixo, regularização, verbos irregulares, cisão de verbos latinos, morfologia verbal.

Abstract:
Prefixed irregular verbs in Portuguese and other Romance languages
In Portuguese, as well as in other Romance languages, certain forms of some prefixed irregular verbs become regular. In the case of certain verbs, a parallel phenomenon has occurred in several Romance languages, in which the prefixed

verb differs from the primary verb in its conjugation. There are also cases when Portuguese has a prefixed verb with regularization and other Romance languages have two different verbs, because there was a split in the evolution of the latin verb. Regularization occurs when there is a considerable semantic distance between the prefixed verb and the simple one.
Keywords: prefixed verbs, regularization, irregular verbs, split of latin verbs, verbal morphology.

1. Introdução

O meu objetivo é observar a conjugação dos verbos irregulares com prefixo (p. ex. *desfazer*) em Português e noutras línguas românicas. Vou considerar também verbos que podem ser analisados como compostos (p. ex. *satisfazer*), mas para simplificar só falarei de *verbos com prefixo*. Alguns destes verbos têm as mesmas irregularidades que o verbo simples (p. ex. *desfazer*: *desfaço, desfiz*, etc.), enquanto que outros regularizaram certas formas do verbo primário (p. ex. *requerer*: *requeri*, *cf. quis*). Interessa-me saber quais são os verbos e as formas concretas que ficam regularizados, se encontramos qualquer paralelismo com as outras línguas românicas e se podemos dar qualquer explicação para o fenómeno.

Primeiro, vou enumerar e descrever as formas regularizadas para depois passar às possíveis explicações da regularização e de certos aspetos da evolução histórica dos verbos latinos com prefixo. Para acabar, vou falar sobre dois verbos concretos que resultaram interessantes na comparação das línguas.

2. Verbos irregulares com prefixo em Português

Os seguintes verbos apresentam as mesmas irregularidades que o verbo simples correspondente:

crer – descrer
cobrir – descobrir, recobrir
dizer – bendizer, condizer, contradizer, desdizer, maldizer, predizer
escrever – circunscrever, descrever, inscrever, prescrever, re(e)screver, transcrever
fazer – afazer, contrafazer, desfazer, liquefazer, perfazer, rarefazer, refazer, satisfazer
haver – reaver
ler – reler
pedir – despedir, expedir, reexpedir, impedir, desimpedir
pôr – antepor, apor, compor, contrapor, decompor, descompor, dispor, expor, impor, opor, propor, repor, supor, transpor
prazer – aprazer, desprazer
ter – conter, deter, entreter, reter, suster
valer – desvaler, equivaler
ver – antever, entrever, prever, rever
vir – advir, avir-se, convir, desavir, intervir, provir, sobrevir

[Teyssier, 1989: 227-235].

Por outro lado, ficam regularizadas as seguintes formas dos seguintes verbos:

prazer – comprazer: *comprazi*, *comprazesse*, etc. (*cf. prouve*, *prouvesse*)
querer – requerer: *requeiro*, *requeri*, *requeresse*, etc. (*cf. quero*; *quis*, *quisesse*)
ver – prover, *desprover*: *proveste*, *provesse*, etc.; *provido* (*cf. viste*, *visse*; *visto*)

[Teyssier, 1989: 230-232; Cunha, Cintra, 1984: 431-435].

Além destes três verbos, segundo a gramática de Teyssier [1989: 234] e a de Hundertmark-Santos Martins [1982: 326], o verbo *sorrir* – formado a partir de *rir* – tem na 2a pessoa do plural do Presente do Indicativo a forma *sorris* (*cf. Rides*). Não se menciona nas duas gramáticas, mas neste caso a forma do Imperativo também deveria ser irregular: *sorri* (*cf. ride*). Outras fontes afirmam que o verbo *sorrir* se conjuga segundo o modelo de *rir* e não fazem nenhuma observação especial [Cunha, Cintra, 1984: 438; Paulik, 1997: 79].

O verbo *prazer* caiu praticamente em desuso, nem sequer aparece no *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, portanto não parece um exemplo conveniente.

Vemos que há poucos verbos com formas regularizadas. No caso de *prazer* e *ver* encontramos verbos (ou um verbo) com prefixo que têm (tem) a mesma conjugação que o verbo primário e outro com formas regularizadas.

O verbo *comprazer* é um verbo completamente regular, enquanto que *prover* conserva formas irregulares (*provejo*, *proveja*, etc.) ao mesmo tempo que tem formas regularizadas (*provi*, *proveste*, etc.). Podemos dizer o mesmo sobre o verbo *sorrir* (se aceitamos a forma *sorris* na 2a pessoa do plural): conserva formas irregulares, como p. ex. *sorrio*, *sorris*, etc. no Presente do Indicativo, enquanto que *sorris* na 2a pessoa do plural fica regular (*cf. rides*).

O verbo *requerer* fica regularizado no Pretérito Perfeito Simples e tempos relacionados, mas conserva a irregularidade no Presente do Conjuntivo (p. ex. *queira*); a 1a pessoa do singular do Presente do Indicativo adota a forma *requeiro*, uma forma irregular, mas estabelece-se assim a relação entre esta forma e o Presente do Conjuntivo – por isso, considero também este caso como uma regularização. (A forma *quero* do verbo primário é irregular, por ter vogal radical aberta.)

3. Verbos irregulares com prefixo noutras línguas românicas

Aqui só vou enumerar os casos em que se produz a regularização:

3.1. Espanhol

decir – predecir, *desdecir*, *contradecir*: Fut. do Ind. *predeciré / prediré*, cond. *predeciría / prediría*, etc. (*cf. diré*, *diría*); Imp. *predice* (*cf. di*); *bendecir*, *maldecir:* Fut. do Ind. *bendeciré*, Cond. *bendeciría*;

Imp. *bendice*; Part. *bendito* ("raro en los tiempos compuestos" [RAE, 2010: 79]) / *bendecido* (*cf. dicho*)

hacer – satisfacer (*cf. hacer*): Imp. *satisfaz / satisface* (*cf. haz*)

[RAE, 2010: 87, 97]

Os outros verbos com prefixo formados a partir de *hacer* conservam as irregularidades do verbo primário, p. ex. *deshacer*, *rehacer*, etc.

No verbo *satisfacer* aparece uma consoante no início do verbo primário (*cf. hacer*, o *h* é mudo), mas os dois verbos conservam claramente a relação por terem formas irregulares comuns, p. ex. Presente do Indicativo *hago – satisfago*, Futuro do Indicativo *haré – satisfaré*, etc.

Como se pode ver, existem formas regularizadas facultativas: *predeciré / prediré*, *satisfaz / satisface*. Observemos que, enquanto que no verbo *predecir* as formas do Futuro e do Condicional têm duas variantes (*predeciré / prediré*), no caso de *bendecir* e *maldecir* só existe a forma regularizada (*bendeciré*).

3.2. Francês

voir – prévoir, *pourvoir*: Fut. *je prévoirai*, Cond. *je prévoirais* (*cf. je verrai*); *pourvoir*: também Pret. Perf. do Ind. *je pourvus*, Pret. Imp. do Conj. *que je pourvusse* (*cf. je vis*, *que je visse*)

dire – prédire, *contredire*, *dédire*, *médire*: 2a pessoa do plural do Pres. do Ind. *vous prédisez*, etc. (*cf. vous dites*); *maudire* segundo o tipo de *finir*: p. ex. Pres. do Ind. *nous maudissons*, Pret. Imp. do Ind. *je maudissais* (*cf. nous disons*, *je disais*, etc.), exceto no Part.: *maudit* (*cf. fini*)

valoir – prévaloir: Pres. do Conj. *que je prévale* (*cf. que je vaille*)

[*Le nouveau Bescherelle, l'art de conjuguer*, 1978].

No caso de *voir*, há outros verbos com prefixo que apresentam todas as irregularidades do verbo primário: *entrevoir*, *revoir*. Os dois verbos *prévoir* e *pourvoir* são diferentes, porque o segundo verbo tem mais formas regularizadas do que o primeiro.

O verbo *maudire* muda de tipo de conjugação, já que entre os verbos acabados em *-ir* o tipo com incremento *-iss-* (como *finir*) é mais produtivo do que o tipo puro (como *partir*). No entanto, a forma do Particípio, *maudit*, conserva a irregularidade do verbo primário.

3.3. Catalão

> *tenir* (ou *tindre*) – Inf. *contenir*, *detenir*, *entretenir*, *mantenir*, *retenir*
> *valer* (ou *valdre*) – Inf. *equivaler*, *prevaler*, *sobrevaler*
> *venir* (ou *vindre*) – Inf. *convenir*, *prevenir*, *provenir*, *revenir*, *sobrevenir*; Imp. *prevén* (*cf. vine*)
>
> [Institut d'Estudis Catalans, 2002].

Encontramos muito poucos casos em que o verbo com prefixo tem uma conjugação diferente do verbo primário. A principal diferença é que os três verbos simples indicados têm dois Infinitivos facultativos, um arrizotónico (p. ex. *tenir*) e outro rizotónico (*tindre*), enquanto que os verbos com prefixo só têm o Infinitivo arrizotónico.

3.4. Italiano

Em Italiano, os verbos com prefixo têm a mesma conjugação que o verbo primário, p. ex. *prevedere* ou *provvedere* têm as mesmas irregularidades que *vedere* (p. ex. Pret. Perf. *previdi*, Fut. *prevedrei*, *cf. vidi, vedrei* [Diaco, Kraft, 2003]).

3.5. Paralelismos entre as línguas

Em síntese, podemos encontrar paralelismos, em primeiro lugar entre o Português, o Espanhol e o Francês, sobretudo no que diz respeito aos verbos em que aparecem formas regularizadas. Tanto em Português como em Francês, o verbo *prover / pourvoir* sofre regularização,

ao passo que os outros verbos com prefixo formados a partir de *ver / voir* não, ou em menor medida (*prévoir*). Em Espanhol e em Francês, o verbo *maldizer / maudire*, verbo composto, ficou regularizado em mais formas do que os outros verbos formados a partir de *dizer*.

4. Possíveis explicações da regularização

4.1. Em que verbos acontece?

Vamos tentar sistematizar os casos em que se produz a regularização. Para já, podemos dizer que não depende automaticamente do prefixo: em Português acontece nos verbos *comprazer*, *requerer*, *prover*, mas não em *compor*, *reter*, *propor*, que têm os mesmos prefixos que os verbos anteriores. Porém, torna-se evidente que a combinação do mesmo prefixo com diferentes verbos pode produzir verbos de transparência semântica variável, p. ex. *reler* ('voltar a ler') é mais transparente do que *reter* ('conservar') ou *requerer* ('pedir').

Podemos pensar que a regularização acontece nos verbos semanticamente opacos, que perderam a relação semântica com o verbo primário, como seria o caso de *prover* ou *requerer*. Efetivamente, podemos afirmar que a relação do verbo primário, *ver*, é muito mais fraca com *prover* do que com os verbos *prever*, *rever*, etc.

Em Francês, vimos que os verbos *prévoir* e *pourvoir* se regularizam, enquanto que p. ex. *entrevoir*, *revoir* ficam irregulares. No caso de *pourvoir*, podemos dizer o mesmo que para o verbo *prover* do Português: a distância semântica explica a regularização. No entanto, é diferente o caso de *prévoir*, que tem uma relação semântica muito mais próxima com o verbo *voir*. A única coisa que poderíamos pensar é que, neste verbo, o significado de *voir* é metafórico, enquanto que em *entrevoir*, *revoir* é concreto, e talvez possamos dizer que o sentido metafórico é mais fraco do que o concreto. Também ficam regularizados, em certas formas, verbos espanhóis como *predecir*,

contradecir, apesar de terem um significado muito próximo do do verbo primário.

Por outro lado, nem todos os verbos que têm pouca relação semântica com o verbo primário sofrem a regularização. Se o afastamento semântico fosse um motivo que atua de forma absoluta, p. ex. verbos como *despedir* ou *impedir*, semanticamente afastados de *pedir*, também ficariam regularizados.

Em Espanhol, os verbos irregulares *decir* e *hacer* têm uma conjugação muito semelhante, por isso pode parecer surpreendente que os verbos formados a partir de *decir*, p. ex. *predecir*, adotem formas regularizadas, como *predeciré*, enquanto que os verbos com prefixo formados a partir de *hacer* conservem as irregularidades, p. ex. *contrahacer: contraharé*, etc.

Observa-se que, proporcionalmente, os verbos compostos sofrem mais regularizações do que os verbos com prefixo, p. ex. esp. *satisfacer*, *bendecir*, *maldecir*, fr. *maudire*. Como vimos, nos verbos espanhóis *bendecir* e *maldecir* o Futuro e o Condicional ficam regularizados, enquanto que nos outros verbos com prefixo formados a partir de *decir* (p. ex. *predecir*) a variante regularizada é facultativa.

De uma forma geral, os verbos irregulares costumam ser os mais frequentes da língua. Os verbos com prefixo são menos frequentes que os primários, toleram menos as irregularidades e, por isso, nalguns deles produzem-se regularizações. Assim, podemos considerar que o caso catalão é especial. Como vimos, certos verbos com prefixo (p. ex. *mantenir, equivaler, prevenir*) têm uma única forma de Infinitivo, ao passo que o verbo primário tem duas variantes, p. ex. *tenir* e *tindre*. Estes Infinitivos rizotónicos facultativos (*tindre, valdre, vindre*) são formas não etimológicas, aceites pela nova gramática normativa, que nasceram pela tendência do catalão para os Infinitivos acentuados na raiz na 2a conjugação (*venir / vindre* tem uma conjugação mixta, com formas da 2a e da 3a conjugações). Podemos considerar esta mudança também como uma regularização. Mas, neste caso, fica regularizada a forma do verbo primário e não a do verbo com prefixo, o que parece especial quando comparado com os outros casos examinados.

Em conclusão, ainda que representando apenas uma fraca tendência, podemos dizer que as regularizações ocorrem nos verbos com prefixo que guardam pouca relação semântica com o verbo primário.

4.2. Em que formas acontece?

No que diz respeito à forma *sorris* (se aceitarmos esta forma, que só aparece em certas gramáticas), poderíamos dizer que nasceu como consequência da regra geral: no Presente do Indicativo e no Imperativo (o verbo *ir* também no Presente do Conjuntivo) só têm formas com *-d-* os verbos monossilábicos, p. ex. *ir* (*ides*), *crer* (*credes*), etc. – por isso *rir* tem a forma *rides*, mas no caso do verbo composto *sorrir* já desaparece o *-d-* e a forma será *sorris*. No entanto, noutras formas o verbo comporta-se claramente como monossilábico, caso contrário teríamos uma forma rizotónica, **sorro*. Observemos, por outro lado, que o *-d-* se conserva nos verbos com prefixo formados a partir doutros verbos monossilábicos, como *ler*, *vir*, etc.: *reledes*, *provindes*, etc.

O verbo *prover* conserva a irregularidade de *ver* no Presente do Indicativo e do Conjuntivo assim como no Imperativo, enquanto que fica regularizado no Pretérito Perfeito do Indicativo e tempos relacionados e no Particípio (*proveste*, *provido*, etc.). Isto é, conserva-se a irregularidade nas formas rizotónicas, o que se percebe facilmente pois, aqui, o prefixo *pro* fica átono. A forma completamente regular seria *provo*, mas o acento passaria para o prefixo e isso seria anormal. O verbo primário, *ver*, é monossilábico, por isso se o prefixo *pro* é átono, restam poucas possibilidades para a regularização das formas rizotónicas do verbo *prover*: por analogia de um verbo como *ler*, na 1a pessoa do singular do Presente do Indicativo, poderia nascer a forma *proveio* (como *ler*: *leio*), mas seria uma forma homónima da 3a pessoa do singular do Pretérito Perfeito Simples. Por outro lado, seguindo a mesma analogia, as outras pessoas ficariam como as formas do verbo *ver*, ou seja, não se produziria mudança em relação ao verbo primário: *provês* (como *lês*), etc. Em conclusão, os motivos

estruturais explicam que a regularização do verbo *prover* só se produza nas formas arrizotónicas.

As mudanças, como seria de esperar, acontecem sistematicamente nos tempos relacionados (Futuro e Condicional; Pretérito Perfeito do Indicativo, Pretérito Imperfeito do Conjuntivo, Pretérito Mais-que-Perfeito Simples do Indicativo, Futuro do Conjuntivo).

Em resumo, as explicações que podemos dar referem-se basicamente aos verbos concretos e não vemos tendências muito claras. Encontramos poucos casos de regularização no Presente do Indicativo, o tempo básico, mais frequente e menos marcado do paradigma, acontece se a irregularidade aparece numa única pessoa (Port. *sorris*, Fr. *vous prédisez*) e para estabelecer a relação com o Presente do Conjuntivo (Port. *requeiro*). Em Português, tem lugar no Pretérito Perfeito do Indicativo e tempos relacionados (*requeri*), da mesma forma que em Francês (*je pourvus*). Em Espanhol, acontece antes de mais no Imperativo, no Futuro e no Condicional (*predice*, *predeciré*).

5. Correspondentes dos verbos portugueses *prover* e *requerer* nas outras línguas românicas

5.1. Cisão de verbos latinos com prefixo

Alguns verbos latinos com prefixo perderam a sua estrutura original: p. ex. SUBIRE, no Latim era um verbo formado a partir de IRE, ao passo que os falantes portugueses de hoje já não sentem a relação entre *ir* e *subir*, e a conjugação dos dois verbos é completamente diferente, p. ex. *vou – subo*. Noutros casos reconhece-se o prefixo, mas o verbo primário assume uma forma diferente quando aparece com prefixo: *prevenir* é um verbo de origem erudita, vem de PRAEVENIRE, conserva o *-N-* intervocálico, e por isso é claramente diferente de *vir*. Em certos casos, os dois verbos são de evolução popular, mas mesmo assim afastaram-se: de TRAHERE / TRACERE vem *trazer*, de ATTRAHERE *atrair*.

As línguas românicas de que aqui falamos podem adotar diferentes estratégias: numa série de verbos em que se reconhece facilmente o prefixo – enquanto que o Francês, o Italiano e o Catalão acrescentam o prefixo à forma românica do verbo primário –, o Espanhol adota sistematicamente o verbo primário na forma erudita, isto é, com vocalismo diferente, o que faz com que o verbo passe a uma conjugação diferente (já que, por um fenómeno de harmonia vocálica, muda a vogal temática do verbo): Fr. *rompre – interrompre*, *mettre – admettre*; It. *rompere – interrompere*, *correre – occorrere*, *mettere – ammettere*; Cat. *rompre – interrompre*, *córrer*, *ocórrer*, *metre – admetre*; Esp. *romper – interrumpir*, *correr – ocurrir*, *meter – admitir*, *permitir*, *querer – adquirir*, etc. O Português, em certos casos, segue o modelo do Espanhol – isto é, produz-se a cisão dos verbos –, noutros, o das outras três línguas: *romper – interromprer*, *meter – admitir*, *correr – ocorrer*.

Nos verbos irregulares de que falamos neste texto não se produziu uma cisão propriamente dita, pois conservou-se o verbo primário no Infinitivo, mas surgiu a regularização de certas formas, o que permite supor um afastamento menor dos verbos.

Um caso especial é o verbo *prover*, que em Espanhol e em Catalão tem uma forma diferente do verbo primário, ou seja, nestas línguas produziu-se uma cisão: Esp. *proveer* (verbo primário: *ver*), Cat. *proveir* (verbo primário: *veure*). Como vimos, em Português certas formas do verbo ficaram regularizadas, i. e., o verbo com prefixo afastou-se em certa medida do verbo primário. É parecido o verbo *requerer*, que em Português tem formas regularizadas, enquanto que em Espanhol se produziu a cisão dos verbos: verbo com prefixo *requerir*, verbo primário *querer*.

5.2. Verbo prover

Examinemos este verbo, visto que existe em todas as línguas que aqui temos em conta e porque, na comparação das formas neolatinas, vimos que tanto o Português como o Francês regularizaram certas formas do verbo, já que a relação semântica entre *prover* e *ver* é fraca.

Se compararmos as cinco línguas neolatinas, encontramos três casos diferentes no que diz respeito à relação entre o verbo primário e o verbo com prefixo: em Espanhol e em Catalão, o verbo que aparece com prefixo é diferente do verbo simples (Esp. *proveer – ver*, Cat. *proveir – veure*); em Português e em Francês, o Infinitivo dos dois verbos é paralelo (Port. *prover – ver*, Fr. *pourvoir – voir*), mas certas formas do verbo com prefixo ficam regularizadas, como vimos acima; em Italiano, o verbo com prefixo tem a mesma forma e a mesma conjugação que o verbo simples: *provvedere – vedere*). Os dois primeiros casos mostram que o verbo *prover* se afastou do verbo primário, e no primeiro caso a distância é muito maior.

Vejamos os verbos que se afastaram mais do verbo primário, isto é, o verbo espanhol e o catalão. No Latim, existia o verbo PROVIDERE, constituído pelo verbo simples, VIDERE, e o prefixo PRO; em Espanhol, nasce o verbo *proveer*, com a queda do *-d-* intervocálico, mas, contrariamente ao verbo primário, não sofre a crase das duas vogais: VIDERE > *ver*, PROVIDERE > *proveer*. Na língua antiga, o primeiro verbo tinha também a forma *veer*, mas produziu-se a crase das duas vogais nos elementos léxicos mais frequentes, ou seja, teve lugar em *veer* > *ver*, mas não em *proveer* [Menéndez Pidal, 1980: 84]. O verbo *proveer* conjuga-se como os outros acabados em *-eer*, p. ex. *leer*, exceto no particípio, que tem as formas facultativas *proveído* ou *provisto* [RAE, 2010: 96]. A última forma é a que mostra a etimologia do verbo e mantém a relação entre *proveer* e *ver*.

Em Catalão, *proveir* afastou-se também do verbo primário, *veure*, e tem uma conjugação completamente diferente, porque pertence a outro tipo de conjugação, p. ex. *veure*, Presente do Indicativo: *veig*, *veus*, *veu*, *veiem*, *veieu*, *veuen*; *proveir*: *proveeixo*, *proveeixes*, *proveeix*, *proveïm*, *proveïeu*, *proveeixen*.

5.3. Verbo requerer

O verbo primário *querer* só existe em Português e Espanhol, o verbo com prefixo em Português é *requerer*, o verbo espanhol correspondente

é *requerir*. Em Catalão, existe o verbo *requerir*, mas não tem verbo simples correspondente. A origem latina do verbo é REQUĪRERE, verbo derivado a partir de QUAERERE.

Em Português, o verbo com prefixo, *requerer*, contém o verbo primário, *querer*, mas, segundo vimos, *requerer* sofre regularização na forma *requeiro*, no Pretérito Perfeito Simples do Indicativo e nos tempos relacionados, p. ex. *requeri*, etc. O Infinitivo, *requerer*, vem da forma REQUAERERE do Latim vulgar (*Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*), em que se reestabelece o verbo primário (como indicamos, a forma clássica era REQUĪRERE).

Em Espanhol, pelo contrário, o verbo com prefixo é *requerir*, ao passo que o verbo primário é *querer*, isto é, produziu-se uma cisão entre os dois verbos. *Requerir* vem da forma REQUĪRERE [Corominas, 1976], o verbo passa para a 3a conjugação e a vogal radical muda por causa da frequência dos verbos de vogal radical *e* e vogal temática *i*.

6. Conclusão

A regularização dos verbos irregulares com prefixo produz-se quando a relação semântica entre o verbo primário e o verbo com prefixo é fraca. Em Português, os principais exemplos que encontramos são *prover* e *requerer*. Existe um fenómeno semelhante em Francês, na conjugação do verbo correspondente a *prover* (*pourvoir*). Com a regularização produz-se um certo afastamento formal entre o verbo primário e o verbo com prefixo. No caso dos dois verbos, vemos que noutra(s) língua(s) o afastamento se realizou de forma ainda mais intensa do que em Português, já que com prefixo o verbo primário adota uma forma diferente, de forma que em Espanhol temos os pares *ver – proveer*, *querer – requerir*.

Referências bibliográficas

Academia das Ciências de Lisboa (2001), *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, Verbo, Lisboa.

COROMINAS, J. (1976), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid.

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

DIACO, M., KRAFT, L. (2003), *Igetáblázatok, Olasz*, Klett, Budapest.

HUNDERTMARK-SANTOS MARTINS, M. T. (1982), *Portugiesische Grammatik*, Niemeyer, Tübingen.

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS (2002), *Gramàtica de la llengua catalana* (Versió provisional), Barcelona.

Le nouveau Bescherelle, l'art de conjuguer (1978), Hatier, Paris.

MENÉNDEZ PIDAL, R. (1980), *Manual de gramática histórica española*, Espasa-Calpe, Madrid.

PAULIK, W. (1997), *Das portugiesische Verb*, Hueber, Ismaning.

RAE = Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española (2010), *Nueva gramática de la lengua española*, Espasa, Madrid.

TEYSSIER, P. (1989), *Manual de Língua Portuguesa*, Coimbra Editora, Coimbra.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.38

José Teixeira
Universidade do Minho
jsteixeira@ilch.uminho.pt

Língua escrita e língua real: o que um corpus oral permite descobrir

Resumo:
Esta comunicação, baseando-se num extenso corpus oral que está a ser recolhido, procurará refletir de que modo a língua realizada oralmente nos permite perceber o que realmente são e como funcionam as línguas para além da dimensão formalizada da escrita. Pretende-se demonstrar que é a linguagem em uso que melhor evidencia muitos aspetos impossíveis de perceber por uma linguística designada *do sistema*. Assim, procurar-se-á verificar até que ponto a verdadeira realização linguística da oralidade respeita a noção de frase e de norma, assim como especificamente realiza várias dimensões lexicais e pragmáticas.
Palavras-chave: Língua oral, língua escrita, interjeições, norma, pragmática linguística.

Abstract:
The written language and the real language: what an oral corpus can reveal
Starting from an extensive oral corpus which is being collected, this paper focuses on how the oral language allows us to realize what languages really are and how they work beyond the formalized written dimension. It is our claim to

show that it is language in use that better highlights many aspects which are impossible to understand only by an analysis of the traditional "linguistic system". So we will verify how oral speech really performs sentences and its lexical and pragmatic elements.
Keywords: oral language, written language, interjections, norm, pragmatics.

1. Como funcionam as línguas?

A simultânea simplicidade e complexidade da questão obviamente impedirá uma resposta satisfatória e completa. É a pergunta de um milhão de dólares para as ciências da linguagem. E como cada vez mais percebemos como os mecanismos cognitivos e os processamentos linguísticos perfazem um complexo de partes diferenciáveis mas interligadas, quanto melhor vamos sabendo responder à questão, mais adivinhamos o muito que precisaríamos de saber.

A problemática é, no fundo, aquela a que todas as áreas da Linguística e todas as teorias sobre a linguagem têm, cada uma a seu modo, procurado responder. E se a linguagem / pensamento constituem a componente humana mais espantosa e tida como misteriosa e em tempos até vista como divina, não é de admirar que o esclarecimento daquela questão não se fique apenas pelo âmbito da "curiosidade científica", mas envolva quase todos os domínios do que é humano.

Quando surge a pergunta "O que é uma língua?", habitualmente entende-se que é uma pergunta retórica, mecanismo habitual para se partir de um objeto de estudo que toda a gente sabe qual é. Mas não é bem assim. Olhando a história da Linguística, verifica-se que decidir qual o objeto de estudo sempre foi e tem sido a questão mais marcante e que mais consequências traz à investigação e aos resultados que se pretendem encontrar. Dizer que com Saussure o problema ficou resolvido é iludir a questão. Não é pacífico saber o que é verdadeiramente uma língua, por bem vincadas que sejam as dicotomias saussureanas relativas ao que é e ao que não é do âmbito do estudo da

"linguística propriamente dita", usando a expressão do fundador da Linguística moderna:

> (…) seria quimérico reunir sob um só ponto de vista a língua e a fala (…) Podemos, em rigor, manter o nome de linguística para cada uma destas disciplinas e falar de uma linguística da fala. Mas será preciso não a confundir com a linguística propriamente dita – a da língua [Saussure, 1978: 50].

Saussure, na peugada do seu tempo e dos seus mestres comparativistas e Neogramáticos, via a língua através da escrita e a sua enorme influência nos estruturalismos europeus e americanos desviou a atenção das outras dimensões da linguagem. A fala ("parole") era algo de secundário, algo que não deveria fazer parte das preocupações descritivas da ciência linguística. A escrita era a fala depurada das "imperfeições" e dos erros da língua-sistema e era esta a dimensão que deveria ser o objeto de estudo.

Por isso, é que só nos últimos tempos a "parole" (fala) saussureana ou o desempenho chomskyano ("performance") se tornam matéria de investigação nas ciências da linguagem. Se resumíssemos a história da Linguística em quatro grandes fases, poderíamos ver que apenas na última, a partir das duas últimas duas décadas do séc. XX, a totalidade do fenómeno linguístico é tida como objeto válido de investigação:

Fase 1, ou a *Fase da Ingenuidade* (até ao fim do século XIX): Língua implica letras, implica o sistema de escrita. É a fase que vai até aos Neogramáticos, incluídos. Se bem que estes, por causa do valor que davam à componente fonética e ao "elemento psicológico", defendessem que as ciências da linguagem deveriam estudar as línguas no "laboratório vivo" que é a linguagem em ação, o certo é que não o fizeram.

Fase 2, ou a *Fase da Catalogação*: A Geografia Linguística e a Dialetologia (sobretudo na primeira metade do século XX). Tal como fizeram a Zoologia e a Botânica, agora a Linguística procura elencar as línguas, dialetos, subdialetos existentes, descrevê-los e estabelecer as relações entre eles.

Fase 3, ou *Fase das Estruturações Definíveis*: sobretudo a partir da segunda década do século XX até à atualidade. Os estruturalismos

europeus de influência saussureana e os americanos de origem bloomfieldiana e chomskyana são os grandes representantes. Procuram a sistematização, a descoberta da estrutura das línguas, tidas essencialmente como formais, lógicas, baseadas em estruturas de Condições Necessárias e Suficientes e para alguns (Chomsky) assentes em Universais comuns à espécie humana (se bem que nunca seja muito esclarecedor em que consistem estes Universais). É a Linguística da *langue* e da competência, a Linguística dos princípios formais e da estrutura.

Fase 4, ou *Fase da Experienciação e Cognição*: sobretudo a partir das duas últimas décadas do século XX até à atualidade. É a Linguística dos contextos, dos atos ilocutórios e perlocutórios, da pragmática linguística e a Linguística Cognitiva (de Lakoff, Talmy, Langacker, entre outros).

E é nesta fase que aparece valorizada a Linguística da *parole*, da *performance* a Linguística do uso e da oralidade, por oposição à anterior, à Linguística do sistema. Agora os usos "anormais" e os erros são tidos como fenómenos que evidenciam o funcionamento verdadeiro das línguas e da sua base biológica, cognitiva, cultural e pragmático-contextual.

2. A Linguística de estufa

A longa tradição de estudos linguísticos apresentada partia do modelo inquestionado de que a escrita é a parte "melhor" da língua. Note-se que o conceito popular mais referido que se tem sobre as palavras ("uma palavra é um conjunto de letras" é a definição mais frequente) pressupõe que é a oralidade a expressão (deficiente) da escrita e não o inverso.

Não apenas por estes motivos, mas também por razões práticas, os exemplos e *corpora* sobre os quais têm assentado os estudos linguísticos têm sido elaborados esmagadoramente a partir da escrita. As tecnologias informáticas, permitindo recolhas quase instantâneas de milhões de ocorrências escritas, exponenciaram a metodologia.

No entanto, a interface humana das línguas é maioritariamente oral e se quisermos que as máquinas simulem o mais adequadamente possível as línguas naturais, teremos que procurar perceber como é que a linguagem funciona nesta dimensão. Para tal é imprescindível a constituição de corpora da oralidade que permitam analisar e perceber as idiossincrasias desta vertente relativamente à escrita.

Costuma dizer-se que a Linguística tradicional para analisar a língua, pelos exemplos que inventa artificialmente, faz como um botânico que quisesse descrever as plantas, servindo-se de flores de plástico. Os exemplos construídos para análise também são língua e são parecidos com a língua em uso real. Tal como as flores de plástico, também são parecidas com as reais.

Talvez a metáfora das flores de plástico seja um pouco radical para ilustrar o afastamento entre o objeto tradicionalmente observado e o que deveria ser estudado pela Linguística. Mas se não tem sido uma Linguística de flores de plástico, pelo menos tem sido uma Linguística de flores… de estufa. Por mais naturais e bonitas, certinhas e formatadas que sejam as flores de estufa, elas nunca podem representar a realidade da natureza. Tal como não representam a verdadeira língua as frases construídas, os exemplos estereotipados e normativamente corretos da linguagem escrita. Isso é a estufa da língua, um pouco diferente da luta agreste, das variações, dos erros e desvios que acontecem na natureza. E também porque há flores que existem, mas que não se encontram em nenhuma estufa.

3. Sair da estufa e ver a realidade

3.1. O projeto Perfil Sociolinguístico da Fala Bracarense (PSFB)

Terá que ser obrigatoriamente através da constituição de *corpora* da oralidade que se poderá constituir a matéria para verdadeiramen-

te apreender as reais dimensões de como funciona uma língua na interação oral vivencial e contextualizada.

O projeto Perfil Sociolinguístico da Fala Bracarense (PSFB) é um projeto de investigação apoiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (referência FCT PTDC/CLE-LIN/112939/2009) e desenvolvendo-se de 2011 a 2014 insere-se precisamente nesta dinâmica. Pretende a obtenção controlada de dados da fala natural e não apenas observações impressionistas sobre a realidade linguística de uma determinada comunidade, visando uma melhor compreensão dos aspetos ligados às formas e sistematicidade da variação linguística.

Recolhe-se um corpus oral a ser transcrito para posterior análise linguística. Neste texto, através da análise de partes do referido corpus tentaremos mostrar como a análise linguística que usualmente se serve de *corpora* escritos, só consegue ver o que a escrita lhe permite que veja e como muitíssimos marcadores de expressividade do discurso, ao não aparecerem escritos, acabam por ser tidos como não existentes.

3.2. O que um corpus oral permite descobrir (ou confirmar)

3.2.1. O discurso oral não é linear como o escrito, o que implica miríades de operações linguísticas

O óbvio desta primeira constatação costuma apenas fazer reparar como a oralidade é deficitária em relação à escrita. Subentende-se que é a escrita a língua real, definitiva.

Ora isto é ver a questão ao contrário. Passar a oralidade para um discurso escrito não está ao alcance de qualquer falante, mas apenas do falante treinado escolarmente. Um falante analfabeto que realize normalmente a oralidade, não consegue fazer a passagem para o discurso escrito e temos que admitir que ele realiza funcionalmente a sua língua. A realização oral típica (não a formal) não indicia se o falante sabe escrever ou não. Portanto, a realização oral tem de ser vista como a realização linguística normal. Isto implica admitir que, por norma,

o discurso não é linear, não cumpre com rigor as normas morfossintáticas e que os verdadeiros atos linguísticos normais (orais) estão muito longe da normatividade que a escrita aparenta. Qualquer gravação da oralidade (de registo não formal) prova isso à saciedade.

Ilustre-se o que se quer fazer ressaltar com este pequeno exemplo[1]:

78M3D	..	132 [05:39.2]	133 [05:40.6]
Ent2 [v]		• • Brilhante!	
Fal78 [v]	vinte e dois no exame • • nacional.		• • Mas depois o que apa/ o que

	..	134 [05:45.1]
Fal78 [v]	eu aturei àquela turma, vocês nem possam passar pela cabeça.	• • Porque,

Como se transforma isto em frases "normais" da escrita?

E não se pense que o falante é iletrado: é uma professora do ensino secundário com muita prática – reformada – a falar, o que demonstra que a divergência entre a escrita e a oralidade não é apenas uma questão de escolaridade maior ou menor.

Para podermos perceber a frase, temos que a reconstruir mentalmente e terá que ficar com uma estrutura muito diferente:

- *apa /* terá que ser percebido como a eliminar;
- *vocês*, que parece que iria ser o sujeito, não é sujeito de nenhuma frase;
- a forma verbal "*possam passar*" não concorda com nada.

No entanto, o enunciado "absurdo e sintaticamente incongruente" *vocês nem possam passar pela cabeça* é interpretado com êxito:

[1] Elementos e significado: 78M3D = código da entrevista; ..132 [05:39.2] = momento 132 da entrevista que acontece aos 5 minutos 39 segundos e 2 décimos de segundo; Ent2 [v] = faixa das intervenções do entrevistador; Fal78[v] = faixa do falante/entrevistado.

- por causa do contexto precedente que indica uma coisa difícil de entender (*o que eu aturei àquela turma…*);
- porque aciona as combinatórias mais ou menos fixas *vocês nem podem imaginar*, *a vocês nem lhes passa pela cabeça*;
- o *vocês nem podem* transforma-se em *vocês nem possam* porque mentalmente a segunda opção, *passar*, ao ser acionada, altera a fonologia de *podem*. A forma "incompreensível" e desajustada *vocês nem possam* resultará do cruzamento de *podem* com *passa*.

Este ínfimo exemplo da normalidade dos processos da oralidade demonstra como os atos da oralidade implicam constantes processos cognitivos de equivalências em que o ALOC tem de reorganizar a fala do LOC de molde a construir um discurso que faça sentido, sem estar à espera de receber todos os dados corretamente ordenados. As implicações para a descrição do real funcionamento das línguas e para a linguística computacional que vise a adequação à oralidade são absolutamente essenciais, caso se queira construir um bom algoritmo sobre a perceção da oralidade.

3.2.2. O discurso oral pressupõe por princípio que conhecemos o léxico

Ao contrário do que muitas vezes se pensa, a realização da palavra não é a soma dos respetivos fonemas, mas apenas um esboço fonético. Pronunciar todas as sílabas é uma exceção que fazemos só quando o falante não tem acesso fácil ao mesmo léxico (com falantes não nativos). Partimos do pressuposto de que a unidade lexical é conhecida pelo interlocutor e por isso não precisamos de a realizar com grande nitidez. Acontece, por isso, que quando o interlocutor não conhece a palavra, dificilmente a constrói através dos sons ouvidos, embora o LOC pense que a pronunciou *toda* e que por isso será normal o ALOC percebê-la.

Veja-se nesta entrevista: o revisor 1 não conhece a novela *Gabriela* (baseada num romance de Jorge Amado) e por isso não consegue "ouvir" palavras que quem conhece a respetiva novela (revisor 2) "ouve nitidamente".

78M3D	814 [39:07.4]	815 [39:13.4]
Fal78re-vis2	• • ele é uma/, portanto, é o capi/ é o governador da cidade **de Ilhéus**	• • e eu
revisor 1	• • ele é uma/, portanto, é o capi/ é o governador da cidade **((incomprensível))**	• • e eu

78M3D	..	816 [39:17.5]	817 [39:18.5]	818 [39:20.0]
Ent2 [v]		• • Hum hum.		
Fal78re-vis 2	gostasse mais **do Paulo Gracin-do**…		• • ((hesitação))	• • Porque o
revisor 1	gostasse mais **de um ((incompre-ensível))…**		• • ((hesitação))	• • Porque o

3.2.3. Na memória oral de curto prazo fazemos equivalências semânticas

Aparentemente, a análise linguística pressupõe que na interpretação de uma frase nos recordamos da totalidade das palavras pronunciadas. Ou seja, a interpretação da frase resulta da estrutura das palavras realmente emitidas.

Mas será assim? Se uma frase durar 10 segundos, temos na memória as palavras desde o início?

A psicologia defende que a nossa memória auditiva de curto prazo é de cerca de 4 segundos (a visual é de um quarto de segundo). Isto significa que não é fácil guardar na memória as palavras ouvidas, mas antes procuramos tratar de lhes dar uma equivalência semântica o mais rápido possível para ir ouvindo e fixando, nos segundos seguintes, as palavras que continuam a construir a frase.

Este processo não é o que se entende que preside à descodificação das estruturas linguísticas. A análise estrutural tradicional, ao

descrever a língua como uma estrutura, vê a interpretação semântica da frase como o resultado global da soma das estruturas parciais e estas como decorrendo dos valores das palavras utilizadas:

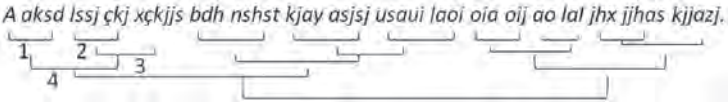


Figura 1

Assim, na frase da Figura 1, a estrutura 4 resulta da relação entre a estrutura 1 (*A aksd*) e a estrutura 3, que por sua vez resulta da relação entre a estrutura 2 (*lssj çkj*) e a palavra *xçkjjs*. Este total seria traduzido por uma estrutura semântica correspondente que iria relacionar-se com as restantes e no fim dotar a frase de uma interpretação semântica.

Ideal e teoricamente, isto seria assim. Na prática, há muitas dúvidas de que possa ser. Isto implicaria que conservássemos em memória as palavras que foram ditas na frase do princípio ao fim e que não houvesse falhas no processo de perceção. Na realidade, isto não acontece na maior parte dos atos da oralidade. Não é possível (nem útil) conservar em memória as palavras e por isso no processamento linguístico tratamos de, logo que possível, atribuir uma interpretação semântica à microestrutura apreendida: podemos "esquecer", assim, as palavras dessa microestrutura e estar aptos para fixar as seguintes e proceder da mesma forma. Significa isto que a frase total acaba por ser um complexo construído realmente entre microestruturas semânticas que se servem de microestruturas morfossintáticas.

Este funcionamento permite colmatar as falhas no processo de perceção.

Imaginemos (Figura 2) que no exemplo atrás dado uma das palavras não é bem percecionada:

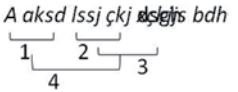


Figura 2

Isto não implica que o ouvinte bloqueie, mas que tente construir a estrutura que lhe parece compatível. Quando uma unidade não é (bem) percebida mas é possível construir um modelo admissível, o ALOC admite esse modelo e faz dele uma das etapas para a interpretação final. Não é a palavra em si, ou a sua não perceção, que é importante, mas a construção da microestrutura ou modelo mental de interpretação semântica em progresso.

Por isso é que nos recordamos de uma frase, de uma conversa, não recordando as exatas palavras, mas os modelos mentais semântico-cognitivos envolvidos.

Reexaminar o ouvido e o anotado pelos transcritores das entrevistas fornece exemplos interessantes sobre estes processos. Repare-se na seguinte passagem:

78M3D	..	1559 [72:22.0]	1560 [72:24.4]	1561 [72:26.2]
Fal78- revisor	s a b i a,	• • que era aquilo, **que senão**, eu nunca teria dito,	• • •	
1ª transcrição		que era aquilo, **precisamente**, eu nunca teria dito		

As diferenças entre *que senão* e *precisamente* são acentuadas a nível fónico, mas podem não o ser tanto a nível semântico. Para a transcritora (que podia ouvir quantas vezes quisesse aquele fragmento) essa imprecisão não era geradora de conflitos de interpretação da frase e por isso aceitou a sua suposta "audição".

78M3D	123 [05:05.8]
Fal78-revisor	não foi um um teste surpresa que dei ou **qualquer coisa** assim do género e o ra/ vejo
1ª transcrição	não foi um um teste surpresa que dei ou **alguma coisa** assim do género e o ra/ vejo

O mesmo para a perceção de *qualquer coisa* como *alguma coisa*. A pouca diferença semântica não impede a construção do modelo que vai traduzindo a frase a ser processada.

Este funcionamento da oralidade demonstra como não "precisamos" de perceber todas as palavras. Os nossos mecanismos cognitivos do processamento da linguagem funcionam um pouco como os da visão. A fóvea da retina (única parte que perceciona com nitidez o que varre) não tem tempo de secanear a totalidade do espaço e por isso o cérebro completa a imagem mesmo sem os dados sensoriais completos. Assim, também cada ouvinte completa com aquilo que acha que compõe o quadro global, tal como a vista (fóvea) faz para a visão, compõe os dados que faltam ou que não tem tempo de processar completamente.

3.2.4. A interação emotiva é fundamental…

A sua dimensão argumentativa, juntamente com a visão do *significado corporizado*[2] na perspetiva da Semântica Cognitiva, evidenciam a importância da dimensão emocional da linguagem.

Ora muito mais do que no registo escrito, só num corpus oral é possível verificar a realidade desta dimensão.

Não será aqui o espaço, nem é a finalidade deste texto, para uma reflexão suficientemente profunda sobre a importância e funcionamento dos elementos ligados à emotividade nas línguas. Apenas se pretende fazer ressaltar como é através de *corpora* da oralidade que a análise linguística conseguirá obter dados que possibilitem a referida análise de uma forma mais completa e adequada.

Restringindo-nos apenas ao plano das chamadas *partes do* discurso, embora o projeto de pesquisa ainda não tenha terminado, os elementos recolhidos permitem desde já fazer ressaltar a importância que deve ser dada aos elementos marcadores de expressividade (muito mais vastos que as interjeições tradicionais). A constatação disso mesmo comprova-se pelo facto de se ter sentido a necessidade

[2] Lakoff [1995]; Lakoff e Johnson [1999]; Gibbs [2003].

de alterar as regras de transcrição relativas à sua recolha, de tal modo que tais elementos expressivos não passassem despercebidos como usualmente acontece.

Até porque, na análise tradicional, há toda uma classe lexical globalmente menosprezada que costuma ser vista como de "não palavras":

> [interjections are] little words or 'non-words' which in terms of their distribution can constitute an independent non-elliptical utterance by themselves and do not normally enter into construction with other word classes, but which can be used conventionally as non-elliptical utterances by themselves to express a mental attitude or state [Ameka, 1994: 1713].

Não admira, por isso, que quando se procura transcrever por palavras "a oralidade" frequentemente se deixa "de fora" o que se entende não ser transcrevível por palavras. Na verdade, muita informação emotiva do discurso não é fácil de transcrever. E perante esta dificuldade tradicional em lidar com estas *não-palavras*, no projeto PSFB tentamos transcrever ou assinalar todos os elementos emotivos. E se muitos estão suficientemente lexicalizados para não apresentarem dificuldade de aceitação e transcrição como elementos do discurso (*pumba!*, *ah!*, *ui!*) outros não têm forma gráfica estável e por isso é costume nem sequer serem assinalados. Procuramos, depois de algum debate, uniformizar a transcrição destes elementos (primeiramente assinalados de variadíssimas formas diferentes) com o marcador ((onomatopeia)) de modo a que os investigadores que se queiram servir do corpus possam, com alguma facilidade, encontrar estes elementos.

Veja-se, como exemplo, o seguinte excerto:

78M3D	183 [08:22.3]	184 [08:24.1]	185 [08:25.9]	186 [08:26.9]	187 [08:29.4]
Ent2		• • O quê?			Ai, meu Deus!
Fal78	• • Ele bateu no pai. • •		((estalidos))	• • •	E eu disse: – Agora
corretor			((onomatopeia))		

O que foi primeiramente assinalado como ((estalidos)) corresponde a um som produzido um pouco retroflexamente na zona alveolar (algo como *nthe-nthe*). Não há nenhuma unidade lexical que o traduza e por isso numa transcrição tradicional ele passa despercebido. No entanto, no enquadramento discursivo, este elemento possui um alto valor interacional na relação LOC-ALOC:

Falante 78: – *Ele bateu no pai.*
Entrevistadora: – *O quê?*
Falante 78: – *nthe-nthe-nthe…*
Entrevistadora: – *Ai, meu Deus!*

O *nthe-nthe-nthe…* segue-se a um *O quê?* bastante exaltado, mostrando muita admiração da parte da entrevistadora por lhe ter sido comunicado que o filho tinha batido no pai. Perante tal situação, o LOC quer acentuar esse dado invulgar, essa informação que anteriormente já tinha fornecido e simultaneamente dar tempo a que a sua interlocutora assimile a surpresa da informação. Por isso, aquele *nthe-nthe--nthe…* corresponde a "sim, senhor, foi mesmo isto que aconteceu, por incrível que pareça". O espaço ocupado no diálogo, a altura e intensidade com que estas partes são realizadas, comprovam a importância de todos estes elementos discursivos.

E não se pense que os elementos de interação emotiva são raros ou pouco frequentes no discurso oral. Se se reparar na tabela em anexo 1, que apresenta apenas as palavras mais utilizadas (e não a totalidade) na entrevista 35H4A, comprova-se a bem alta frequência desses elementos tidos como menores.

A palavra(?) mais utilizada pela entrevistadora é mesmo aquele "Hum" de assentimento. Não será de admirar, poder-se-á dizer. Mas dada a sua frequência, seria de admirar que uma Linguística da oralidade achasse que ele simplesmente não existe. Outros elementos como os risos, os *Ah!, Oh!, Ai!* ocupam igualmente posições de destaque entre as palavras mais utilizadas na conversação, como no mesmo anexo se pode comprovar.

Por tudo isto, pensamos ser essencial que a análise linguística trate adequadamente e evidencie a importância das componentes de

reforço expressivo presentes nas línguas e mais evidenciadas num corpus da oralidade. Estas componentes, a nosso ver, não podem ser tratadas como um todo indiferenciado, nem sustentadas por critérios baseados na sua aceitação ou não através da grafia institucionalizada. Elas terão que ser subdivididas em dois grupos: um constituído pelas onomatopeias expressivas (destinadas sobretudo a ilustrar determinados aspetos fónicos na oralidade) e um outro grupo das exclamações/interjeições, englobando as unidades que possuem valores prioritária e eminentemente emotivos. A Figura 3 poderá ser um esquema muito simplificado do grupo.

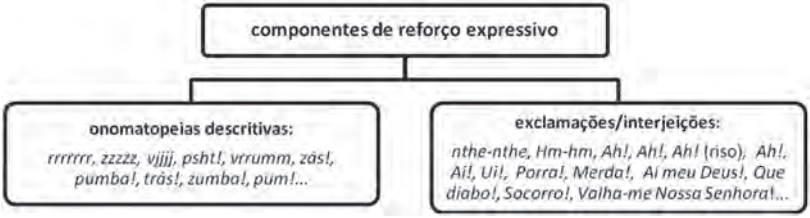


Figura 3

As subdivisões no interior de cada subgrupo, poderão ser variadas: onomatopeias de movimento rápido (*vjjjjt!*, *zás!*), de contacto violento (*trás!*, *tchan!*), de queda (*tumba!*), de discurso (*blá-blá*), etc. Por outro lado, nas exclamações, as tradicionais de dor, medo, alegria, admiração, ironia, desprezo, e outras que se considerarem pertinentes.

4. As conclusões a que um corpus oral deve levar

Poderão parecer lapalisseanas, mas há evidências que a Linguística tradicional ainda não destacou suficientemente, nem delas tirou as devidas consequências para a perceção e descrição dos reais processos de funcionamento das línguas.

Escrita e oral não são realizações iguais da língua. O registo oral utiliza variados elementos morfológicos dotados de grande carga emotiva na relação LOC-ALOC que a escrita e a análise gramatical tradicionais não representam nem valorizam.

As recolhas para a constituição de *corpora* da oralidade em Português permitirão construir bases de dados fundamentais para se perceber o funcionamento da língua real, de consequências variadas, desde uma melhor descrição linguística até ao fornecimento de dados e usos reais que permitam a construção de materiais didáticos para o seu ensino como L2.

Poderão, igualmente, possibilitar que o Português seja uma das línguas tecnologicamente aptas para ser incorporada nas futuras utilizações por máquina das línguas naturais e permitir que ocupe a sua posição no mercado global das indústrias das línguas.

Referências bibliográficas

AMEKA, F. (1992), "Interjections: The universal yet neglected part of speech", *Journal of Pragmatics*, 18, Amsterdam, pp. 101-118.

AMEKA, F. (1994), "Interjections", em: Asher, R. E. (ed.), *The Encyclopedia of Language and Linguistics*, vol. 4, Pergamon Press, Oxford, pp. 1712-1714.

ARAÚJO CARREIRA, M. H. (ed.) (2012), *Les rapports entre l'oral e l'écrit dans les langues romanes*, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, Paris.

GIBBS Jr., R. W. (2003), "Embodied experience and linguistic meaning", *Brain and language*, 84, Edmonton, pp. 1-15.

JOHNSON, D. J. (1993), "Relationships between oral and written language", *School Psychology Review*, 22, 4, Bethesda, pp. 595-609.

LAKOFF, G. (1995), "Embodied Minds and Meanings", em: Baumgartner, P., Payr, S. (eds.), *Speaking Minds – Interviews with Twenty Eminent Cognitive Scientists*, Princeton University Press, Princeton.

LAKOFF, G., JOHNSON, M. (1999), *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York.

NORRICK, N. R. (2009), "Interjections as pragmatic markers", *Journal of Pragmatics*, 41, Amsterdam, pp. 866-891.

SAUSSURE, F., de (1978), *Curso de Linguística Geral*, D. Quixote, Lisboa.

WIERZBICKA, A. (1992), "The semantics of interjection", *Journal of Pragmatics*, 18, 2-3, Amsterdam, pp. 159-192.

WILKINS, D. P. (1992), "Interjections as deictics", *Journal of Pragmatics*, 18, 2-3, Amsterdam, pp. 119-158.

ANEXO 1: palavras mais utilizadas na entrevista 35H4A

Entrevis-tadora	total palavras	falante 35H4A	total palavras
Hum	302	A	239
que	222	É	214
é	157	não	211
o	139	que	172
não	116	para	168
Mas	114	o	163
a	92	de	126
de	66	e	93
senhor	65	era	80
os	57	gente	73
e	51	já	70
em	44	bem	55
então	43	os	54
era	42	um	50

Entrevis-tadora	total palavras	falante 35H4A	total palavras
como	36	eu	49
risos	35	se	49
se	33	sei	47
mais	32	mais	45
assim	31	agora	44
há	31	em	43
Sim	31	Está	43
Olhe	30	isso	42
seus	28	casa	41
também	27	ela	41
ela	25	só	39
para	25	me	37
por	25	por	36
as	23	da	35
filhos	22	uma	31
acha	20	depois	30
Ah	20	mas	30
foi	20	tem	30
ao	19	Ai	29
Braga	19	do	28
do	19	nada	28
gente	19	com	26
aqui	18	foi	25
dia	18	ao	24
pessoas	18	sempre	24
sua	18	hesitação	23

Entrevis-tadora	total palavras	falante 35H4A	total palavras
exemplo	17	eles	22
tem	17	há	22
já	16	ainda	21
na	16	aqui	21
ou	16	Oh	21
quando	16	as	20
lá	15	((incompreen	20
no	15	tenho	20
Pois	15	tinha	20
porque	15	Braga	17
agora	14	ir	17
coisa	14	Isso	17
eu	14	na	17
fazer	14	nunca	17
tinha	14	tudo	17
muito	13	à	16
um	13	coisa	16
está	12	lembra	16
uma	12	no	16
alguma	11	são	16
bem	11	tempo	16
casa	11	ver	16
fazia	11	dos	15
hoje	11	havia	15
isso	11	lá	15
com	10	minha	15

Entrevis-tadora	total palavras	falante 35H4A	total palavras
da	10	muito	15
estão	10	nos	15
hesitação	10	trabalhava	15
lembra	10	vai	15
menos	10	fazer	14
pais	10	fazia	14
eles	9	Ah	13
gosta	9	ali	13
ir	9	nem	13
muita	9	onde	13
OK	9	resto	13
às	8	ele	12
depois	8	outro	12
dos	8	seiras	12
filha	8	às	11
forma	8	ossos	11
jovens	8	outros	11
lhe	8	pessoas	11
me	8	posso	11
mesmo	8	Quando	11
ter	8	Rua	11
Ai	7	trabalho	11

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.39

Małgorzata Wielgosz
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
wielgosz@amu.edu.pl

Modalidade epistémica e evidencialidade nos sermões católicos na língua portuguesa

Resumo:
A modalidade epistémica indica o grau de certeza ou de dúvida que o falante tem sobre a proposição que exprime no seu enunciado. Por outro lado, a evidencialidade está relacionada com o tipo de prova que o falante é capaz de aduzir para apoiar o que diz. Dado o caráter eminentemente persuasivo do discurso homilético, observa-se nele um alto grau de epistemicidade e um uso muito frequente de marcadores evidenciais. O pregador salienta a sua certeza sobre o conteúdo do que diz e, para ganhar credibilidade, respalda os seus argumentos citando a Bíblia ou outras fontes de autoridade. O objetivo do artigo é analisar os marcadores de modalidade epistémica e evidencialidade nos sermões católicos em português, e definir o limite entre diferentes tipos de evidência. Para realizar a análise foram estudadas quinze homilias pronunciadas no Santuário da Nossa Senhora de Fátima.
Palavras-chave: modalidade epistémica, evidencialidade, evidenciais quotativos, sermões católicos.

Abstract:
Evidentiality and epistemic modality in Catholic sermons in Portuguese
Epistemic modality indicates the degree of certainty or doubt speakers have for the proposition expressed by their utterance. Evidentiality, on the other hand, is the indication of evidence for a statement in question. Given the eminently persuasive character of homiletic discourse, it features a high degree of epistemicity and frequently makes use of evidential markers. The preacher emphasizes his high degree of certainty about the content of what he says and, in order to gain credibility, he supports his reasons citing the Bible or other sources deemed reliable. This paper aims to analyze the markers of epistemic modality and evidentiality in Catholic sermons in Portuguese. Moreover, it intends to define the limit between different kinds of evidence. In order to carry out this analysis, fifteen homilies pronounced in the Sanctuary of Our Lady of Fátima have been examined.
Keywords: epistemic modality, evidentiality, quotative evidentials, Catholic sermons.

Introdução

A popularidade dos estudos sobre a modalidade epistémica e a evidencialidade tem crescido nos últimos anos. A maioria dos estudos tenta determinar se a expressão do grau de certeza ou dúvida e a evidencialidade estão ou não gramaticalizadas numa determinada língua. Aikhenvald [2004 *apud* Lima, 2007: 185] argumenta que pelo menos em um terço das línguas do mundo é obrigatório especificar a fonte da informação, a qual se transmite mediante um sistema gramaticalizado. O português não dispõe de um sistema gramatical para indicar a certeza epistémica do falante ante o comunicado ou a evidencialidade; portanto, para indicá-las, usa outros recursos linguísticos, como adjetivos, advérbios ou verbos, sobretudo, os verbos modais [*cf.* Oliveira, 2003].

Dado o caráter eminentemente persuasivo do discurso homilético, observa-se nele um alto grau de epistemicidade e um uso muito

frequente dos marcadores de evidencialidade. O pregador evidencia o seu discurso recorrendo às citações da Bíblia ou outras fontes.

O objetivo deste artigo é analisar os marcadores da modalidade epistémica e evidencialidade nos sermões católicos em português, e tentar definir o limite entre diferentes tipos de evidência. Para realizar a análise, foram estudadas quinze homilias pronunciadas no Santuário de Nossa Senhora de Fátima nos anos de 2010, 2011 e 2012.

Primeiro, na secção 2, apresentar-se-ão as definições da modalidade espistémica e da evidencialidade, e comentar-se-á a relação entre estes conceitos. Depois, na secção 3, mostrar-se-á uma classificação dos valores evidenciais, baseada na de Plungian [2001]. A seguir (secção 4), comentar-se-ão os resultados da análise da modalidade epistémica e evidencialidade nos quinze sermões católicos. Finalmente (secção 5), aflorar-se-ão algumas questões problemáticas resultantes da classificação dos tipos de evidência.

Os conceitos de modalidade epistémica e evidencialidade

A evidencialidade é um campo semântico-funcional relacionado com o tipo de prova que o falante é capaz de aduzir para apoiar o que diz. Os elementos linguísticos exprimem evidencialidade quando indicam a fonte de informação à qual o falante recorre para suportar os seus argumentos. Por outro lado, a modalidade espistémica está relacionada com o conhecimento, com o que o falante sabe, e exprime uma avaliação da probabilidade de que uma situação tenha ocorrido, ocorra ou vá ocorrer. Quer dizer, os elementos linguísticos que exprimem a evidencialidade indicam a fonte de informação de um estado de coisas, e os elementos linguísticos que exprimem a modalidade espistémica, a atitude do falante para com um estado de coisas [Hennemann, 2012: 135].

No entanto, como sublinham Dendale e Tasmowski [2001: 340], as referências às fontes de informação estão estreitamente relacionadas

com as atitudes sobre o *status* epistémico da informação. Os marcadores linguísticos que exprimem estes dois campos semânticos frequentemente são os mesmos. Já no início dos estudos sobre a evidencialidade, relacionava-se a referência à fonte de informação (ou seja, a evidencialidade no sentido estrito) com a expressão do grau de certeza ou dúvida que o emissor mostra com respeito à verdade da proposição contida no seu enunciado (quer dizer, a modalidade epistémica). Não obstante, o caráter exato da relação entre a evidencialidade e a modalidade epistémica é um dos principais problemas desta área de estudos.

Classificação dos valores evidenciais

Os investigadores concordam substancialmente quanto à classificação dos valores evidenciais. No quadro 1 apresenta-se uma classificação baseada na de Plungian [2001: 351, 353].

Quadro 1. Classificação dos valores evidenciais

<table>
<tr><td colspan="3">evidência direta</td><td colspan="4">evidência indireta</td></tr>
<tr><td rowspan="3">visual</td><td colspan="2">não visual</td><td colspan="3">evidência reflexionada</td><td>evidência mediada</td></tr>
<tr><td rowspan="2">sensorial</td><td rowspan="2">endofórica</td><td colspan="2">inferência</td><td rowspan="2">razoamento</td><td rowspan="2">evidência quotativa</td></tr>
<tr><td>sincrónica</td><td>retrospetiva</td></tr>
</table>

Os valores evidenciais indicam a fonte de informação que o falante possui para apoiar a fiabilidade da proposição contida no seu enunciado.

Quanto à evidência direta, o falante pode ter observado uma situação por intermédio da visão (evidência visual), ou pode tê-la percebido através de outros sentidos (evidência sensorial), como a audição, o olfato, etc. Outra subcategoria da evidência direta é a evidência

endofórica, que concerne ao que o falante sente, ou ao seu estado interior (por exemplo: *Estou com fome*).

No que diz respeito à evidência indireta, o falante não percebe a situação de forma direta, mas está separado dela no tempo ou no espaço. No entanto, tem acesso a outra informação sobre o estado das coisas em questão. Quando o falante observa diretamente outra situação da qual deduz a informação apresentada no enunciado, pode falar-se da evidência inferencial. Esta pode ser sincrónica (quando o falante é capaz de ver alguns sinais da veracidade da situação) ou retrospetiva (quando o falante vê os rastos de uma situação que já aconteceu). Por outro lado, quando o falante sabe algo que sugere a probabilidade de um estado de coisas, pode falar-se do razoamento (o falante sabe que aconteceu X e sabe que X implica Y). Finalmente, o falante pode ter obtido a informação de outras pessoas: é o valor quotativo, o qual pode ser incluído dentro do âmbito da evidência mediada [Plungian, 2001: 354]. Em todos os demais casos, o falante tem acesso direto à situação de que fala, ou pelo menos a alguns sinais indiretos que apoiam a veracidade da proposição. O uso dos evidenciais quotativos supõe que o falante está separado da situação de que fala por outro observador, portanto, é a evidência quotativa a mais indireta de todas [*ibidem*: 353].

Análise da modalidade epistémica e da evidencialidade nos sermões católicos em português

Para examinar a evidencialidade e a modalidade epistémica nos sermões católicos, foram analisadas as versões escritas de quinze homilias pronunciadas por diferentes pregadores no Santuário de Nossa Senhora de Fátima entre os anos de 2010 e 2012.

Costa Campos [2004: 265] define a modalidade linguística como "a categoria gramatical que representa as diferentes atitudes do locutor em relação a um conteúdo proposicional e ao seu interlocutor". Segundo a mesma autora, a modalidade epistémica subsume os valores

de certeza, probabilidade e possibilidade, representáveis em termos escalares, e traduz a atitude do locutor relativamente à verdade do conteúdo proposicional do seu enunciado. Tendo em conta essa escala, na análise realizada foram distinguidos três graus de modalidade epistémica: alto, baixo e intermédio. Entre os marcadores de alto grau de espistemicidade foram incluídos: *certamente, é certo que, sem dúvida, obviamente, evidentemente, saber,* etc. Entre os marcadores de baixo grau (ou de dúvida) foram classificados: *talvez, se calhar,* e entre os marcadores de grau intermédio: *é provável, provavelmente*. Também se teve em conta o contexto, sendo este critério crucial para decidir se o marcador em questão é epistêmico ou não [Oliveira, 1988].

Como observa Sakaguchi [2011: 226], a informação sobre a atitude do emissor para com os seus comunicados constitui um elemento semântico imprescindível desses comunicados. No estudo realizado, foi de muita importância a atitude do pregador, a qual consiste em persuadir os fiéis. Dado o caráter eminentemente persuasivo do discurso homilético, destaca-se nele um alto grau de modalidade epistémica. Prova disso é o uso muito frequente do modo indicativo nos sermões analisados. Aparecem alguns marcadores epistémicos de alto grau, mas quase não se observam marcadores de dúvida, conjetura, especulação ou incredulidade (foram observados só 2 casos deste tipo de marcadores). Além disso, recorre-se constantemente à Bíblia ou a outras fontes de autoridade.

Quanto aos marcadores epistémicos, nos quinze sermões analisados encontraram-se relativamente poucos (18 casos de marcadores de alto grau de epistemicidade, 2 casos de marcadores de dúvida e um marcador intermédio). Por exemplo:

(1) **Talvez** possamos dizer que a finalidade das aparições, desde as do Anjo de Portugal, foi preparar os pequeninos para ouvir, assimilar e difundir a mensagem recebida. (17/07/2010)[1] [baixo grau de modalidade epistémica]

[1] Todos os exemplos provêm das homilias pronunciadas no Santuário de Nossa Senhora de Fátima entre os anos 2010 e 2012. Entre parêntesis dá-se a data da homilia da qual foi extraído cada um dos exemplos.

(2) **Certamente**, quem tem mais, tem o dever de dar mais. (31/12/2011) [alto grau de modalidade epistémica]
(3) É, **sem dúvida**, um desafio a crescermos em solidariedade. (31/12/2011) [alto grau de modalidade epistémica]

No que diz respeito aos marcadores evidenciais, é a evidência quotativa a que mais se adverte no discurso homilético. Nos sermões analisados encontraram-se 105 casos de referências a textos de autoridade, sobretudo à Bíblia (em forma de citações diretas ou indiretas, ou simplesmente menções de nomes ou de títulos de referência). Cabe sublinhar que na análise todos os casos de referência a uma fonte foram considerados como exemplos de evidenciais quotativos (incluindo os enunciados referentes aos sentidos de perceção[2]). Por exemplo:

(4) **Na primeira leitura**, **Jesus diz** aos seus discípulos: "ides receber a força do Espírito Santo e sereis minhas testemunhas… até aos confins da terra". (5/06/2011)
(5) **Diz Jesus**: "Quem for humilde como esta criança, esse será o maior no reino dos Céus". (16/07/2011)
(6) "Ai de mim se não evangelizar", **afirma S. Paulo**. (27/05/2012)

Os resultados combinados mostram-se no quadro 2.

Frequentemente, é difícil decidir se uma expressão é evidencial ou se é um juízo. Muitas vezes não há uma distinção clara, já que os juízos dos falantes estão relacionados com a evidência que têm [Palmer, 1986: 66]. Também nem todas as formas evidenciais transmitem um significado epistémico e nem todas as expressões epistémicas fazem referência a alguma evidência [Hennemann, 2012: 134].

Como observa Palmer [1986: 81], existem dois tipos básicos de modalidade epistémica: os juízos (*judgements*) e as orações declarativas (*declaratives*). As declarativas exprimem o grau de certeza epistémica mais alto possível e é este tipo de orações que predomina nos sermões. Os marcadores epistémicos aparecem relativamente poucas vezes. No caso das declarativas, o ouvinte não precisa de nenhuma justificação do falante, mas entende a informação que lhe dá o falante como inegavelmente verdadeira.

[2] Ver secção 5.

Quadro 2. Resultados combinados

Data do sermão	Modalidade epistémica: alto grau	Modalidade epistémica: grau intermédio	Modalidade epistémica: baixo grau	Evidência quotativa
30/05/2010	1	0	0	11
11/07/2010	1	0	0	2
17/07/2010	0	0	1	9
5/06/2011	1	0	0	8
3/07/2011	2	0	0	6
16/07/2011	0	0	0	8
9/10/2011	2	0	1	4
30/10/2011	1	0	0	7
31/12/2011	5	0	0	5
7/01/2012	4	1	0	5
25/03/2012	1	0	0	15
27/05/2012	0	0	0	8
10/06/2012	0	0	0	2
14/07/2012	0	0	0	6
30/09/2012	0	0	0	9
Total:	18	1	2	105

As declarativas são as orações epistemicamente menos marcadas e não dão informação direta sobre o *status* epistémico da proposição. No entanto, o uso de uma afirmação indica a máxima convicção do falante sobre a veracidade da proposição. Apesar de a proposição ser apresentada sem marcar essa convicção, o destinatário do comunicado pode assumir que o falante considera a informação comunicada

pertinente e verdadeira. É esta a razão pela qual nos sermões os marcadores epistémicos aparecem com pouca frequência.

Segundo [1977: 809 *apud* Palmer 1986: 86], não há declaração epistemicamente mais forte que uma afirmação categórica. O facto de introduzir marcadores epistémicos, como *certamente*, no enunciado, faz com que o compromisso do falante com a factualidade da proposição seja explicitamente dependente do conhecimento, talvez limitado, do falante.

Evidencialidade: questões problemáticas

Aikhenvald [2003: 1] opina que a evidencialidade consiste em declarar qual é a fonte de evidência de uma informação (incluindo as declarações de que existe alguma evidência, e também especificando o seu tipo). Portanto, na análise realizada, todos os casos de referência a uma fonte foram considerados como exemplos de evidenciais quotativos, não só as citações diretas. Também as expressões referentes a algum dos sentidos de perceção (visão, audição), foram incluídas na categoria de evidência quotativa, já que em todos os casos nos que aparece a referência à visão ou à audição, o objetivo principal do pregador é referir-se a uma fonte de autoridade para apoiar a veracidade do que afirma.

No entanto, a questão dos evidenciais quotativos é problemática. Nos exemplos 5 e 6, a referência ao Evangelho é explícita. Aparece também o verbo *ouvir*, o qual normalmente indica uma evidência auditiva. Apesar de o pregador se referir a um sentido de perceção, o objetivo principal deste tipo de enunciados é aduzir uma prova para apoiar o que se diz. O pregador recorre a uma fonte de informação de autoridade para apoiar os seus argumentos. A referência ao texto de autoridade é o elemento mais importante, portanto, parece mais adequado classificar estes casos dentro da categoria de evidência quotativa.

(7) Mas este conhecimento não é possível sem humildade e simplicidade de coração, porque só a estes – os simples e os humildes – é que o Senhor se revela, **como ouvimos**, no mesmo contexto, **num dos Evangelhos desta semana** (…). (17/07/2010)

(8) Com ela aprendemos a acreditar, a amar e viver em união de filhos com o Deus que se nos revelou como Pai, tal **como ouvimos no Evangelho**. (30/10/2011)

(9) **Na primeira leitura**, **ouvimos** o Profeta Isaías dizer-nos, e dizer a todos os pais em sofrimento, que o "Senhor Deus enxugará as lágrimas de todos os rostos, pois é no Senhor, que pomos toda a nossa confiança". (9/10/2011)

Para além disso, nestes exemplos, apesar de ser indicada a fonte da citação, o pregador não diz *Segundo o Evangelho*. Usa a palavra *ouvimos* para que os destinatários do comunicado, os fiéis, percebam o que se diz no sermão como uma experiência direta, como se eles próprios o experimentassem.

Outra questão que suscita certos problemas são os enunciados nos quais as expressões que se referem a alguma fonte, precedem breves resumos das passagens da Bíblia lidas na missa. O sacerdote usa-as ao descrever os acontecimentos relatados no Antigo ou Novo Testamento (ou noutros textos) para resumir a história. Por exemplo:

(10) **Santo Agostinho conta-nos** que após a sua ordenação sacerdotal se retirou para um lugar escondido e chorou. (3/07/2011)

(11) **Na segunda leitura S. Paulo, conta-nos** a sua experiência de vida, por força da sua fé em Jesus Cristo. (9/10/2011)

(12) **A primeira leitura falou-nos** do chamamento de Samuel. (17/07/2010)

Normalmente, este tipo de enunciados não cabe dentro da categoria da evidencialidade. Trata-se de um valor evidencial só quando o falante, ao falar de um estado de coisas, se refere a uma fonte para aumentar a veracidade do seu comunicado.

Por outro lado, também "só" resumindo o Evangelho, o pregador fá-lo para que todo o seu discurso seja mais fidedigno. Ainda que ao nível da oração ou do parágrafo pareça que se trata unicamente de resumir um texto, no contexto da totalidade do sermão este resumir

do Evangelho tem como objetivo destacar a veracidade do sermão. Portanto, na análise realizada, dado o caráter específico do discurso homilético, todas as referências à Bíblia (e outras fontes de autoridade) foram consideradas como marcadores de evidencialidade.

Conclusões

Neste artigo foram comentados os conceitos da modalidade epistémica e evidencialidade no contexto do discurso homilético, sem pretender apresentar todos os seus aspectos, já que a sua inclusão teria superado os limites deste trabalho. Dado o caráter fortemente persuasivo dos sermões, caraterizam-se por um alto grau de certeza epistémica. Prova disso é o frequente uso do modo indicativo, sendo as orações declarativas as que exprimem maior convicção sobre a veracidade da proposição. Para além disso, o pregador suporta os seus argumentos recorrendo constantemente à Bíblia ou outras fontes de autoridade, sendo os sermões um exemplo muito ilustrativo da função da evidência quotativa.

Em primeiro lugar, foram descritos brevemente os conceitos da modalidade epistémica e a evidencialidade, mencionando-se também a relação entre estas duas noções. Depois, foi apresentada uma classificação dos valores evidenciais. A seguir, foram comentados os resultados da análise das homilias e, finalmente, examinados alguns dos problemas que surgem ao classificar os tipos de evidência no discurso homilético. Dada a especificidade deste tipo de discurso, ao analisar as homilias prescindiu-se da definição de valor evidencial quotativo comummente admitida.

Num futuro estudo, seria porventura necessário ampliar o corpus da análise. Para além disso, seria interessante comparar os resultados da análise de alguns índices de evidencialidade e modalidade epistémica nos textos de culto religioso com outros tipos de texto.

Referências bibliográficas

AIKHENVALD, A. Y. (2003), *Evidentiality in typological perspective*, em: eadem (ed.), *Studies in Evidentiality*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia, pp. 1- 31.

AIKHENVALD, A. Y. (2004), *Evidentiality*, Oxford University Press, Oxford.

COSTA CAMPOS, H. (2004), *A modalidade apreciativa: uma questão teórica*, em: Oliveira, M. F., Duarte, I. M. (eds.), *Da Língua e do Discurso*, Campo das Letras, Porto, pp. 265-281.

DENDALE, P., TASMOWSKI, L. (2001), "Introduction: Evidentiality and related notions", *Journal of Pragmatics*, 33, pp. 339-348.

HENNEMANN, A. (2012), "The epistemic and evidential use of Spanish modal adverbs and verbs of cognitive attitude", *Folia Linguistica*, 46, 1, Berlin–New York, pp. 133-170.

LIMA C., P. (2007), "Alexandra Y. Aikhenvald. *Evidentiality*", *Onomázein*, 17, 1, pp. 185-190, [on line] http://www.onomazein.net/17/evidentiality.pdf – 6.10.2013.

LYONS, J. (1977), *Semantics*, Cambridge University Press, Cambridge.

OLIVEIRA, M. F. (1988), *Para uma semântica e pragmática de* dever *e* poder, Dissertação de Doutoramento, Universidade do Porto, Porto.

OLIVEIRA, M. F. (2003), *Modalidade e modo*, em: Mateus, M. H. M. et al. (eds.), *Gramática da Língua Portuguesa*, Caminho, Lisboa, pp. 245--247.

PALMER, F. R. (1986), *Mood and Modality*, Press Syndicate of the University of Cambridge, New York.

PLUNGIAN, V. A. (2001), "The place of evidentiality within the universal grammatical space", *Journal of Pragmatics*, 33, pp. 349-351.

SAKAGUCHI, A. (2011), *Fenomenologia aktów mowy w tekstach mistyków*, em: eadem, *Język – mistyka – proroctwo. Od doświadczenia do wysłowienia*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, pp. 202-261.

Homilias pronunciadas no Santuário da Nossa Senhora de Fátima, [on line] http://www.santuario-fatima.pt/portal/index.php?id=41998 – 12.10.2013.

VARIA CULTURALIA

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.40

Anabela Branco de Oliveira
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
literaturaecinema@gmail.com

O cineasta e a cidade: Manoel de Oliveira e O Porto

Resumo:
Manoel de Oliveira protagoniza uma forte, inexplicável e inadjetivável ligação ao Porto. Projeta, em *Douro Faina Fluvial* (1931), *Aniki-Bóbó* (1942), *O Pintor e a Cidade* (1956), e *Porto da minha Infância* (2001) uma relação especial entre a cidade e o universo cinematográfico. O Porto de Manoel de Oliveira torna-se um discurso fílmico, num percurso estético sem fronteiras entre ficção e documentário. O Porto constitui-se como a arquitetura do próprio filme tornando-se personagem, título, espaço máximo de reflexão arquitetónica e cinematográfica. É um Porto labiríntico de imagens, uma cidade transformada pelas múltiplas câmaras cinematográficas de um só Mestre.
Palavras-chave: Manoel de Oliveira, cidade, cinema, arquitetura, Porto.

Abstract:
The film director and the city: Manoel de Oliveira and Porto
Manoel de Oliveira brings about a strong, inexplicable and a connection impossible to define to Porto. He casts, in *Douro Faina Fluvial* (1931), *Aniki-Bóbó* (1942), *O Pintor e a Cidade* (1956), and *Porto da minha Infância* (2001) a special relationship between this city and the universe of movies. The Porto of Manoel

de Oliveira becomes a filmic discourse, an aesthetic journey without boundaries between fiction and documentary. It's a city established as the architecture of the film becoming the character, title, maximum space of architectural and cinematic reflection. It is a labyrinthine Porto of images, a city transformed by the multiple film cameras from a single Master.
Keywords: Manoel de Oliveira, city, cinema, architecture, Porto.

Manoel de Oliveira protagoniza uma forte, inexplicável e inadjetivável ligação ao Porto. Projeta, em *Douro Faina Fluvial* (1931), *Aniki-Bóbó* (1942), *O Pintor e a Cidade* (1956) e *Porto da minha Infância* (2001) uma relação especial entre a cidade e o universo cinematográfico.

Os espaços reais são cenários e, ao mesmo tempo, sujeitos da própria história. São espaços sociais e culturais escolhidos pelo cineasta onde o imaginário e o real se encontram no espaço do habitável. Em Manoel de Oliveira, a cidade do Porto apresenta-se, simultaneamente metamorfoseada, desfigurada, por vezes irreconhecível, seletiva e parcial porque é alvo de um olhar cinematográfico. As ruas e os espaços emblemáticos estabelecem a dualidade das representações urbanas. A arquitetura portuense de Manoel de Oliveira é um espaço de memória e de imaginação na escolha de planos, ritmos e enquadramentos. É um lugar de passagem, de paródia e de fascinação que acolhe, afasta e hierarquiza. O território urbano de Manoel de Oliveira é um espaço de encontro, de solidão, de pessoas e de edifícios. O seu Porto é imaginário, quimérico, desejado e repelido. Um Porto intrínseco ao cineasta, numa entrevista a Yan Lardeau: "J'ai filmé ma ville pour des raisons sentimentales, par sympathie naturelle. C'était des choses que je connaissais bien, ce qui est important aussi. Les lieux m'étaient familiers" [Lardeau, Tancelin, Parsi, 1988: 66].

Espaços de história e de identidade

Na relação entre o Porto e o olhar cinematográfico de Manoel de Oliveira há uma profusão de questões, de planos e de percursos de montagem.

Em *Porto da Minha Infância*, Manoel de Oliveira escolhe os espaços sociais e culturais que o marcaram enquanto jovem e enquanto cineasta. *Porto da Minha Infância* e *O Pintor e a Cidade* projetam um percurso, no presente e no passado, pelas ruas e estátuas que enunciam a identidade histórica da cidade. Nos dois documentários, a Avenida dos Aliados é alvo dos olhares de D. Pedro IV e de Almeida Garrett, em *O Pintor e a Cidade* e introduzem momentos históricos (as lutas liberais), em *Porto da Minha Infância*. A identidade histórica relaciona-se com as ruas da cidade: a rua 9 de julho, inevitavelmente ligada ao desembarque das tropas de Dom Pedro, em 1832, e a rua 31 de janeiro ligada ao movimento resistente numa primeira tentativa de implantação da República. *O Pintor e a Cidade* continua a saga dos movimentos portuenses de luta e de resistência na análise dos baixos relevos e das gravuras representativas do desastre da Ponte das Barcas, ocorrido durante as invasões napoleónicas.

Almeida Garrett olha a Avenida num contra campo extenso em *O Pintor e a Cidade* e define-se como imagem à voz *off* de um dos seus poemas em *Porto da Minha Infância*. A câmara percorre ruas largas e praças movimentadas ao lado de ruelas estreitas de ritmos intensos e lentos. A Estação de São Bento enuncia o seu passado de ferro e de cristal em *O Pintor e a Cidade*, explorando a luz dos vitrais e azulejos e a agitação humana que os contempla.

Manoel de Oliveira escolhe, nos dois documentários, o Porto dos espaços míticos, como a Torre dos Clérigos e o Porto dos espaços misteriosos dos clubes noturnos em *Porto da Minha Infância*. Os planos panorâmicos das fachadas exteriores conduzem-nos aos ambientes musicais e à ficcionalização das atitudes nos interiores do *Palace* ou do Clube do Porto. Os jardins da Cordoaria, do Palácio de Cristal e de Santa Catarina tornam-se um espaço obrigatório de recordações

de enamoramento e de fascínio por primas, flores e automóveis, definidos em imagens de arquivo de um palácio desaparecido. Os cafés, apresentados em planos fixos de fotografias antigas a preto e branco, ou sugeridos em ténues movimentos de câmara, sugerem a tertúlia e a criatividade: o café *Palladium* representa o seu arquiteto, Marques da Silva; o Café Central projeta a relação com Adolfo Casais Monteiro e o *Magestic* enuncia a criação, em 1934, do argumento de *Os Gigantes*, o filme que nunca foi rodado.

A Confeitaria Oliveira percorre, nos planos fixos da foto e no olhar ficcionalizado do cineasta, a noção proustiana da passagem do tempo e o caráter efémero do prazer dos doces transformados em inestéticas peças de roupa.

Planos, enquadramentos e pontes

Os enquadramentos, as *plongées* e *contre-plongées* espelham a cidade dos momentos de tensão, de imaginação e de bulício exterior em *Douro Faina Fluvial*, *Aniki-Bóbó* e *O Pintor e a Cidade* e justificam a memória e a magia do cinema em *Porto da Minha Infância*. A cidade é constantemente olhada por múltiplos olhares cinematográficos.

O *Magestic* é espaço para escrita de um argumento e a ligação do cineasta com a cidade continua com as imagens do *High Life* "a primeira sala de cinema em edifício próprio", espaço de magia e de inocências do público que, por sua vez, conduzem às imagens do seu sucessor, o Cinema Batalha. E, no cinema, o Porto constrói uma identidade própria. A rua de Santa Catarina torna-se, no passado, protagonista, através das suas costureirinhas, do primeiro filme de Aurélio da Paz dos Reis. Manoel de Oliveira confere-lhe um novo protagonismo quando nos mostra o mesmo Aurélio a filmar a saída dos operários das obras do Porto 2001, Capital Europeia de Cultura.

Manoel de Oliveira seleciona espaços protagonistas de planos e enquadramentos. *Aniki-Bóbó* foi rodado em cenários naturais nas

margens do Douro, no Porto e em Gaia. O cineasta aponta para todos os lados da cidade: os novos, os velhos, os comerciais, os turísticos, os ribeirinhos e os mais rurais: outras arquiteturas e outros movimentos humanos. A ribeira representa uma outra cidade: são as *plongées*, as ruas e as escadarias de *Aniki Bóbó*.

O ritmo da cidade que acorda, a simultaneidade dos gestos e dos movimentos, a força criativa de Vertov espelha-se, em *O Pintor e a Cidade*, no toque da alvorada, no recorte em nascimento solar da Torre dos Clérigos, na torre da fábrica e no percurso dos trabalhadores em direção ao trabalho. Em todos os filmes analisados, o cineasta projeta os dois olhares do Porto num contínuo dissipar de diferenças entre o Porto visto do cais de Gaia ou do Porto refletido no seu interior. No diálogo entre os dois espaços inevitáveis sublinha-se a carga simbólica e também inevitável das pontes. E esse mesmo universo torna-se a alavanca de um projeto com Jean Rouch realizado aquando da vinda deste para apadrinhar o doutoramento *honoris causa* atribuído a Manoel de Oliveira pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto:

> Em menos de cinco minutos, o projecto ficou concluído: Manoel escreveria um poema que filmaríamos com os nossos companheiros Bernard, Jerome e François. E como em todos os sonhos infantis, nós realizámo-lo em menos de uma semana, percorrendo as margens do Douro a pé, de carro, de helicóptero, voltando atrás, perseguindo nuvens maravilhosas. Eu e Manoel gritando as estâncias do poema inspirado pelo vento, o rio e a amizade:
>
> Ponte!
> Braço ao encontro de braço.
> Braços estendidos
> Como um punhado de mãos amigas
> Assim sou eu para contigo
> E vamos por este rio,
> que é Durius
> que é Porto
> que é Douro. [Baecque, Parsi, 1999: 30]

Porto da Minha Infância apresenta *travellings* pela ponte D. Luís e um *travelling* pelo novo viaduto da marginal ribeirinha. *O Pintor e a Cidade* está repleto de planos geométricos da mesma ponte, de observações cinematográficas e pictóricas da ponte D. Maria e de planos de detalhe e de homenagem de um contacto com o passado definido no desastre da Ponte das Barcas. A geometria da ponte orienta a velocidade e a simetria dos enquadramentos em *Douro Faina Fluvial*, transformando-a num intenso protagonismo e omnipresença. Aliado a uma das pontes, o comboio e os espaços por ele percorridos denunciam uma outra cidade. Em *O Pintor e a Cidade*, o comboio atravessa as casas em constante movimento e recria espaços míticos como a Estação de S. Bento. Em *Aniki-Bóbó*, torna-se a alavanca narrativa da tensão, da dúvida e da culpa.

Torres, casas e escadarias

As torres e os detalhes barrocos de igrejas e estátuas denunciam um Porto de pináculos vistos de Gaia e observados ao fundo de ruas e praças: torres e sinos ocupam planos e projetam olhares entre o passado e o presente. Um olhar que escolhe essencialmente o universo inconfundível da Torre dos Clérigos em panorâmicas e detalhes de cinzel e o *Porto da Minha Infância* define o esbatimento de fronteiras entre documentário e ficção na análise da escalada observada pelo jovem Oliveira. Nesse processo de montagem paralela, a torre torna-se o símbolo do inatingível e da coragem observada e adorada pela população. Os planos de detalhe protagonizam, nos três documentários, estátuas, inscrições, detalhes de granito com especial incidência interpretativa na sequência da escultura de Soares dos Reis em *Porto da Minha Infância*.

No percurso dos espaços, a carga seletiva de Manoel de Oliveira confere protagonismo ao emaranhado das casas. *Porto da Minha Infância* inicia a sequência projetando a casa como um elemento

primordial do olhar sobre o mundo – "o fantasma da casa onde nasci". É a relação da casa com o tempo, com a memória e com a cidade. *Douro Faina Fluvial* projeta a geometria das casas em *plongées* e planos panorâmicos; telhados, janelas e chaminés definem cargas e descargas, descansos efémeros e carregamentos pesados, velocidade e dureza do trabalho. *O Pintor e a Cidade* enuncia o emaranhado altivo e veloz de monumentos e edifícios emblemáticos e o emaranhado colorido e estranho das casas populares da Ribeira inevitavelmente ligadas ao movimento ondulante e também colorido da roupa a secar, omnipresente em todos os filmes analisados. Ao lado das casas, outra realidade portuense define planos e enquadramentos: as inconfundíveis escadarias que marcam a dúvida, a curiosidade, a perseguição e o encantamento em *Aniki-Bóbó*: o lojista segue os miúdos ao longo das escadarias na sequência do acidente do Eduardito, os miúdos correm e divertem-se nas escadarias e a escadaria final é o espaço privilegiado da consagração da amizade entre Carlitos, Teresinha e a boneca da Loja das Tentações.

A metamorfose da imagem criativa

Mas o Porto de Manoel de Oliveira é, sobretudo, uma cidade de metamorfoses que constroem a estrutura da imagem criativa.

E as metamorfoses vão sendo multiplicadas e multiplicantes: é a metamorfose do *travelling* noturno, com um violino e um violoncelo, numa câmara de memória subjetiva e da cor que define o contraste das imagens do presente e do passado; é o vaguear pelas ruas escuras da cidade velha, com os amigos, "dando largas à imaginação", nas memórias da juventude do cineasta em *Porto da Minha Infância*, a metamorfose das intertextualidades quando, no mesmo filme, na voz *off* da memória, surgem excertos de *Douro Faina Fluvial* e *Aniki-Bóbó*. Projeta a metamorfose cinematográfica quando a garagem da antiga casa, em *Porto da Minha Infância*, se transforma

num laboratório de revelação de película e, quando se assume, na voz off de Oliveira que "as memórias ficam sepultadas mas o cinema mantém-nas vivas". É a metamorfose de percursos noturnos de "polícias e ladrões" de *Aniki-Bóbó*. É a metamorfose rítmica e inquieta de *Douro Faina Fluvial* durante os *travellings* laterais pelas casas da Ribeira e o ritmo dos processos arquitetónicos no enquadramento da ponte. É a metamorfose das casas em *plongées*, *contre-plongées*, velocidade e movimento conferindo protagonismo à cidade. Nele, a metamorfose da geometria estabelece o percurso do formigueiro humano nas texturas simétricas de sardinhas, douradas, feixes de tubos, rolos de cabos e ripas de madeira aliados aos padrões dos novos edifícios dos anos 50 em três planos inesquecíveis de *O Pintor e a Cidade*. É a metamorfose da geometria e da carga simétrica do padrão na sequência do acidente em *Douro Faina Fluvial*. É a metamorfose do plano panorâmico vertical do chafariz no mesmo alinhamento da palmeira, da montagem que alterna a árvore tremebunda e quase sem folhas e a omnipotência arquitetónica do estádio e do plano oblíquo dos padrões dos edifícios dos anos 50 em *O Pintor e a Cidade*. É o confronto entre janelas, ruas estreitas, trabalhos duros e roupa a secar na Ribeira e a duração dos planos e o ritmo de montagem na imponência do barroco e do granito.

Em *O Pintor e a Cidade*, a câmara percorre o emaranhado das casas, os detalhes do sino e da rosácea, os planos panorâmicos verticais das igrejas, das estátuas e das janelas. A câmara analisa e recolhe a carga arquitetural da cidade. O pintor olha o rio, os telhados e as roupas a secar fazem o mesmo. O contraste entre o voo dos pássaros e a omnipresença estática da igreja é o contraste entre a imobilidade dos edifícios e o bulício da cidade. Na montagem, esse contraste desaparece e as estátuas apontam, olham e dirigem o movimento das pessoas. O Condestável aponta a liberdade e o movimento dos indivíduos na rua. Na sequência seguinte, o movimento da população é dirigido pelas estátuas. Elas olham e apontam para a esquerda e para a direita, para baixo e para cima e o formigueiro de gente repete o mesmo equilíbrio. Manoel de Oliveira, numa entrevista a Yan Lardeau, define a carga estética destes jogos de liberdade: "Quand j'ai réalisé mes

premiers documentaires, il y avait consciemment ou inconsciemment un désir refoulé de fiction, j'avais tendance à intervenir, à mettre en scène, à faire des petits essais" [Lardeau, Tancelin, Parsi, 1988: 69].

O protagonismo das estátuas projeta o domínio da arquitetura sobre o movimento humano da cidade e concretiza, neste olhar cinematográfico, uma eventual arquitetura condicionante.

A dualidade das representações urbanas

Ruas e espaços emblemáticos estabelecem a dualidade das representações urbanas. Em *O Pintor e a Cidade*, Manoel de Oliveira estrutura a geometria das casas, os movimentos de câmara ao longo do granito, os planos panorâmicos do barroco, os enquadramentos e as geometrias dos pilares, numa montagem exigente que os coloca num intenso contraste com o movimento humano. A estrutura metálica da ponte projeta uma imensidão fria e cinzenta em contraste com o lado colorido e humano dos remos e dos barcos. A estrutura estática contrapõe-se à intensidade e à atividade da população ribeirinha. A dureza da construção granítica contrasta com a liberdade das aves em bando. A mudança do plano aguarela para os planos da realidade não constituem um quadro vivo. A montagem mostra o paralelismo simbólico dos contrastes. O contraste entre a paleta do pintor, os planos oblíquos e as geometrias da arquitetura moderna. O contraste entre o movimento de um estádio, numa abordagem de análise arquitetónica, o movimento da multidão e a quietude de um estádio pintado. O contraste entre a omnipresença da estátua imóvel e o bulício da cidade. O contraste entre o deslumbramento dos transeuntes em relação ao ato criativo do pintor e a opressão do polícia representante de um regime que proíbe pequenos ajuntamentos e que, aqui simbolicamente, pode ser um castrador da arte. A autoridade do semáforo impede o fluxo humano do movimento urbano e quando o movimento retoma, a câmara dirige um olhar insistente aos pés das pessoas.

O cineasta mostra situações quotidianas de uma cidade: dá-nos sequências com a guarda nacional republicana, numa formatura rigorosa e formal entre homens e cavalos à qual se segue uma sequência de miúdos que, com chapéus de papel e armas de madeira, imitam soldados numa formatura imaginária. Um contraste entre poder e liberdade ou um contraste entre autoridade e rebeldia criativa?

Porto da Minha Infância é a simbiose entre a memória e a criação cinematográfica – "tudo ficou esquecido. Na minha triste memória tudo continua vivo". O percurso de planos fixos, a preto e branco, de fotos antigas e a presença ficcional de movimentos de câmara coloridos define o processo proustiano da memória nas sequências da Confeitaria Oliveira, dos passeios depois do jantar pela Avenida das Tílias e da barra dourada onde os boémios falam sobre o futuro. O percurso da memória encontra o cinema quando o relato do enamoramento pela prima conduz aos momentos Carlitos e Teresinha de *Aniki-Bóbó*. A relação entre as imagens exige os repetidos "hoje é isto" e "lembro-me".

Manoel de Oliveira senta-se, nestes documentos fílmicos, simbolicamente no estirador de um arquiteto porque define o espaço arquitetónico como um protagonista de tempos e planos, como um espaço estético de uma técnica de montagem. Em *O Pintor e a Cidade*, a arquitetura escolhe a imagem e o ponto articulador da montagem. A cidade torna-se personagem, título, espaço máximo de reflexão arquitetónica e espaço de reflexão emocional. A cidade é transformada e transforma o olhar da câmara cinematográfica.

Numa entrevista a João Bénard da Costa, na edição comemorativa do seu centenário organizada pela Cinemateca Portuguesa [Oliveira, Costa, 2008: 57], Manoel de Oliveira afirma:

> Enquanto Douro é um filme de montagem, o Pintor é um filme de extâses. A gente ficava extasiado com as imagens, por longo tempo. Eu descobri no Pintor que o tempo é um elemento muito importante. Quer dizer, há a cor, há os enquadramentos, há o objeto filmado, mas há sobretudo o tempo sobre eles. Descobri que a imagem rápida tem um efeito, mas a imagem quando persiste ganha outra forma. Comecei a ver coisas

> que não teria visto com movimentos rápidos, com a passagem rápida das imagens. *O Pintor e a Cidade* é uma obra fundamental na minha carreira, na mudança da minha reflexão sobre o cinema. Porque essa noção de plano longo, extremamente longo, não a fui buscar a nenhum outro filme que conhecia. Não se faziam planos assim, em parte nenhuma do mundo, em nenhuma cinematografia. Em 1956, não se faziam ou eu não os conhecia. (…) realizei um filme sem montagem, a estender-se, a estender-se no tempo em cada uma das tomadas de vista.

O cineasta e a cidade

No intenso diálogo entre as artes, *O Pintor e a Cidade* é efetivamente o cineasta e a cidade. E o cineasta e a cidade espelha-se de novo em *Douro Faina Fluvial, Aniki-Bóbó* e *Porto da Minha Infância*. A cidade é a protagonista, ao mesmo tempo real e imaginária, passado e presente, rigidez e fluidez, estático e movimento, controlada e controladora, metamorfose e interrogação. Manoel de Oliveira projeta, em *O Pintor e a Cidade*, simultaneamente o pincel do arquiteto, a câmara do pintor e o estirador do cineasta. Na entrevista a Jacques Parsi encontramos uma fotografia do Porto tirada por Manoel de Oliveira com a afirmação: "É o meu território, noutra parte, seria espectador" [Baecque, Parsi, 1999: 130].

O Porto, em Manoel de Oliveira, constitui-se como a arquitetura do próprio filme. É personagem, título, espaço máximo de reflexão arquitetónica e cinematográfica. O Porto de Manoel de Oliveira é uma cidade montagem, uma cidade plano, uma cidade-enquadramento e uma cidade-movimento de câmara. Tal como o Douro, o Porto de Manoel de Oliveira é a metáfora do próprio cinema.

Referências bibliográficas

AAVV (1998), "Manoel de Oliveira", *L'Art du Cinéma*, 21/22/23, Paris, pp. 9-12; 15-28.

AAVV (2001), "Manoel de Oliveira", *Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 12–13, Lisboa, pp. 55-69.

AAVV (2006), "Manoel de Oliveira", *Études Cinématographiques*, 70, Caen, pp. 7-38; 157-159.

ANDRADE, S. (2008), *Ao Correr do Tempo – Duas décadas com Manoel de Oliveira*, Portugália Editora, Lisboa.

ARAÚJO, N. (ed.) (2014), *Manoel de Oliveira – análise estética de uma matriz cinematográfica*, Edições 70, Lisboa.

BAECQUE, A., PARSI, J. (1999), *Conversas com Manoel de Oliveira*, Campo das Letras, Porto.

CRUZ, J. M. (1996), *Manoel de Oliveira e a Montra das Tentações*, Publicações Dom Quixote, Lisboa.

JUNQUEIRA, R. S. (org.) (2010), *Manoel de Oliveira: uma presença – estudos de literatura e cinema*, Editora Perspectiva, São Paulo.

LARDEAU, Y., TANCELIN, P., PARSI, J. (1988), *Manoel de Oliveira*, Éditions DIS/VOIR, Paris.

LAVIN, M. (2008), *La Parole et le Lieu – le cinéma selon Manoel de Oliveira*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.

OLIVEIRA, M. (1963), *Aniki-Bóbó – planificação do filme de Manoel de Oliveira*, Edição do Cine-Clube do Porto, Porto.

OLIVEIRA, A. (2007), "Douro: l'image de Manoel de Oliveira et la voix off d'Agustina Bessa-Luís", *Latitudes – Cahiers Lusophones*, 29, Paris, pp. 61-64.

OLIVEIRA, A. (2012), "Manoel de Oliveira: o Douro como metáfora", em: Overhoff Ferreira, C. (ed.), *Terras em Transe – Ética e Estética no Cinema Português*, AVM – Akademische Verlagsgemeinschaft, München, pp. 33-44.

OLIVEIRA, A. (2012), *Reencontro Único*, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real.

OLIVEIRA, M., COSTA, J. B. (2008), *Manoel de Oliveira. Cem Anos – por Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa.

PINA, M. A. (2012), *Aniki-Bóbó*, Assírio e Alvim, Lisboa.
PRETO, A. (2008), *Manoel de Oliveira – O Cinema Inventado à Letra*, Público/Serralves, Lisboa.

Filmografia

Douro Faina Fluvial, 1931 (documentário 35 mm, 21')
Realização: Manoel de Oliveira
Produção: Manoel de Oliveira
Argumento: Manoel de Oliveira
Fotografia: António Mendes
Som: Mudo
Montagem: Manoel de Oliveira

Aniki-Bóbó, 1942
Realização: Manoel de Oliveira
Produção: António Lopes Ribeiro
Argumento: Manoel de Oliveira inspirado na obra de Rodrigues de Freitas *Os Meninos Milionários*
Fotografia: António Mendes
Som: Francisco Mesquita, Mário Malveira.
Montagem: Manoel de Oliveira, Vieira de Sousa
Intérpretes/Personagens: Nascimento Fernandes (lojista), Fernanda Matos (Teresinha), Horácio Silva (Carlitos), António Santos (Eduardinho), António Morais Soares (Pistarim), Feliciano David (Pompeu), Manuel de Sousa (Filósofo), António Pereira (Batatinhas)

O Pintor e a Cidade, 1956 (documentário 35 mm, 28')
Realização: Manoel de Oliveira
Produção: Manoel de Oliveira
Argumento: Manoel de Oliveira
Fotografia: Manoel de Oliveira
Som: Joaquim Amaral, Alfredo Pimentel
Montagem: Manoel de Oliveira
Intérpretes/Personagens: António Cruz (Pintor)

Porto da Minha Infância, 2001 (Documentário 35 mm, 62')
Realização: Manoel de Oliveira
Produção: Madragoa Filmes, Radiotelevisão Portuguesa/RTP
Argumento: Manoel de Oliveira
Fotografia: Emmanuel Machuel
Som: Philippe Morel
Montagem: Valéry Loiseleux
Intérpretes/Personagens: Ricardo Trêpa (Manoel 2), Jorge Trêpa (Manoel 1), Rogério Samora (Chico), Agustina Bessa Luís (Dama texto), José Wallenstein (Joel), Maria de Medeiros (Miss Diabo), Leonor Silveira (Vamp), Leonor Baldaque (Ela)

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.41

Grażyna Jadwiszczak
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
porto@amu.edu.pl

O fenómeno *Amália* – um capítulo crucial na história religiosa do Fado

Resumo:
O presente artigo trata do fenómeno "Amália Rodrigues" em perspetiva da religiosidade do género do Fado. A análise da atitude religiosa da fadista baseia-se na imagem de Amália criada por Vítor Pavão dos Santos no seu livro intitulado *Amália – Uma Biografia* e apresenta alguns aspetos fundamentais da sua devoção – concentrando-se em grandes tópicos tais como religião/catolicismo, Deus, Igreja, moralidade, práticas devocionais, Nossa Senhora ou liberdade versus fatalismo, tenta descobrir nas suas manifestações concretas elementos da tipicidade portuguesa e da especificidade amaliana.
Palavras-chave: Amália Rodrigues, fado, fadista, música popular, religiosidade.

Abstract:
The phenomenon *Amália* – a crucial chapter in the religious history of Fado
The present article treats "the phenomenon of Amália Rodrigues" in the perspective of religiousness of the Fado genre. The analysis of the *fadista's* religious attitude is based on Amália's image created by Vítor Pavão dos Santos in his book entitled *Amália – Uma Biografia* and presents some fundamental aspects of her

devotion. The issues include: religion/catholicism, God, the Church, morality, religious practices, God's Mother or freedom versus fatalism. The analysis attempts to discover concrete manifestations of the above listed issues and differentiate between what is typically Portuguese and what is specifically Amalian.
Keywords: Amália Rodrigues, fado, fadista, popular music, religiousness.

José Pinto Ribeiro de Carvalho (Tinop), autor da primeira monografia dedicada ao Fado *História do Fado* (1903), ao abordar a especificidade da terminologia fadista afirma: "chamam *canto sagrado, canto ao Divino,* ou *canto à Escritura*, quando o canto se refere a assuntos religiosos ou a assuntos da Escritura" [Carvalho, 1992: 94]. No ano seguinte, Alberto Pimentel em *A Triste Canção do Sul,* ao apresentar a primeira tentativa de sistematização de temáticas da poesia popular fadista de oitocentos, na alínea "i" enumera "Passagens da Biblia, assumptos religiosos, especialmente relativos à vida eterna (…)" [Pimentel, 1989: 103].

A "questão religiosa" trespassa toda a história deste género poético-musical desde as suas origens até ao Novo Fado ou ainda até ao Fado do século XXI, assumindo atitudes diversas e mostrando inúmeras faces da mesma realidade. E não surpreende a notoriedade da fusão Religião-Fado se, à luz da afirmação muito certeira do eminente historiador brasileiro, Gilberto Freire, "Nenhum cristianismo mais humano e mais lírico do que o português" [Freyre, 2003: 302][1].

Nessa perspetiva, torna-se muito interessante, apesar de aparentemente óbvio, analisar os traços da "religiosidade" do fenómeno Amália que se evidenciam basicamente em três áreas da sua (auto) criação, nomeadamente, nas confissões biográficas, nos versos da sua autoria (cantados ou não)[2] e, finalmente, na sua predileção poética fadista manifestada pela especificidade do repertório por si escolhido

[1] Os temas religiosos no Fado mencionam também: Sucena [s/d.: vol. I, 42], Nery [2004: 86-87; 2012: 125-130], Brito [1994: 21-22], Sardinha [2010: 54, 87-88, 179-180, 192-194], Lima [2004: 66], Gouveia [2010: 175-176].

[2] Sobre os poemas de Amália ver [Carvas, 2009: 127] e *Nota Final* de Vítor Pavão dos Santos em [Rodrigues, 2005: 109-111].

e cantado (nesta vertente, não seria irrelevante examinar alguns elementos fundamentais da sua arte performativa como formas específicas da prática devocional ou reza corporal).

Este artigo, por requisitos formais de publicação, aborda apenas o primeiro componente do mosaico – a religiosidade nomeada e confessada na narrativa semioral da biografia de Amália – que, indubitavelmente, no nosso entender, tece um épico pano de fundo excelente para a investigação dos elementos de caráter mais lírico da religiosidade encantada na poesia dos dois restantes componentes.

Amália. Uma biografia de Vítor Pavão dos Santos – confissões quase autobiográficas

O livro de Vítor Pavão dos Santos *Amália. Uma biografia* surgiu em resultado de 25 conversas noturnas que o autor tivera com a fadista nos anos 1982-1986 e, segundo a sua forte convicção, devia pintar "um retrato oral da Amália (…) sem truques nem retoques" [Santos, 2005: 22][3]. Realmente, a incrível força interior do texto provém do facto de ele ser discursado, falado ou monologado na primeira pessoa do singular – é a própria Amália que conta a sua vida, que se conta a si mesma ao leitor-amigo na intimidade de um encontro a sós[4]. E apesar da inevitável,

[3] Aqui, a título de imparcialidade da verdade, é imprescindível citar o parágrafo que encerra a biografia e que evidencia o ceticismo que Amália manifesta em relação a fidedignidade de biografias póstumas em geral: "Mas quando fizerem a minha história e eu já não for viva para dizer como foi, então é que se vão fartar de inventar. Mesmo falando por mim, muita gente dirá que não é verdade, que os boatos é que são a verdade (…) sei que a minha história vai ser aquela que escolherem, aquela que é a mais interessante, aquela que não é a minha" [Santos, 2005: 181].

[4] Numa conversa pessoal que tive com Vítor Pavão dos Santos em Lisboa em 2008, ele fez questão de afirmar que, apesar do caráter do seu livro e da especificidade da narração, o autor da obra era ele e não Amália.

óbvia e natural interferência de autocriação da artista já na fase das tertúlias e posteriormente de criação literária no momento da montagem e composição do material, bem como no processo da própria escrita, a imagem que se nos oferece cativa com a sua pluridimensão humana e nos convence de estarmos perante uma confissão sincera e fidedigna.

O núcleo duro da declaração da fé da Amália biografada resume-se numa simples frase: "Creio em Deus", reforçada logo a seguir pela expressão "sou muito crente" [*ibidem*, 177] que encontramos no capítulo de encerramento da confissão da "Deusa do Fado" [*ibidem*, 195].

A partir desse testemunho, podemos já tentar seguir diferentes pistas que as histórias de Amália nos oferecem, desvendar significados, até segredos, das revelações espirituais com que nos deparamos para, finalmente, começar a completar um patchwork, pouco ortodoxo, frequentemente não coeso por completo, da face religiosa de "Amália muito crente".

1. Religião

Que tipo de religião é que Amália retratada por Vítor Pavão dos Santos confessa? De que espécie de religiosidade tem (auto)consciência?

> (…) mesmo que não haja Céu continuo a acreditar. Não acredito só por haver Céu, só por interesse nisso. A minha religião não tem nada a ver com a religião que está escrita, que é seguida. Sei perfeitamente que sou má católica, mas gostava de ser boa católica.

Não sou esclarecida, mas não quero esclarecimentos. Gosto de acreditar naquilo em que acredito. Porque quando o esclarecimento é pior do que aquilo em que acredito, fico infeliz e isso já eu sou bastante. Eu não forço nada. Acredito e gosto. (…) Não quero pensar, nem compreender. A minha fé é minha, não tem nada a ver com sabedorias. Eu aceito sem pensar e não deixo que me criem dúvidas. Defendo-me disso, senão era tudo muito pior [*ibidem*: 177].

Amália considera-se católica – é a religião que herdou, nascendo portuguesa ("Entrei na religião com a minha avó" [*ibidem*: 178]) e que deseja seguir ("mas não saí com ela, fiquei" [*ibidem*: 178]) – mas uma católica "má" por não se alinhar, nem querer ajustar-se, nos requisitos, regras ou mandamentos "escritos" – doutrinais, formais ou institucionais. A sua fé parece ser extremamente individualizada, emocional e intuitiva. Possui, todavia, também o lado pragmático – serve, e tem de cumprir obrigatoriamente esse serviço, de fundamento sólido para (sobre)viver o dia a dia, de base segura do bem estar, de consolo, refúgio, enfim, de panaceia contra todo o mal, especialmente toda a tristeza e fealdade que perseguiam, maltratavam e deprimiam Amália durante a vida inteira. Constitui, pelo menos parcialmente, uma criação sublime, subjetiva e sentimental, dum mundo paralelo tolerável, dum espaço controlado e dominado por ela, que lhe assegura uma dose suficiente de paz, segurança e contentamento internos, um contrabalanço para a desilusão e pessimismo inatos.

A finalidade do catolicismo amaliano não visa à salvação, a perspetiva não é a da vida eterna (embora em "o Padre Nosso da aldeia" [*ibidem*: 178] que reza sempre antes de dormir, a peça) – a sua religião é antes uma maneira de lidar com o quotidiano terrestre insuportável e com a sua personalidade tão complicada que se tornava nociva. Na religião Amália encontra uma arma de defesa e autodefesa[5].

2. Deus

"Há quem me queira falar de Deus, mas eu não quero. Parece que me trazem Deus mais cá para baixo. Deus é a única esperança de Beleza Total" [*ibidem*: 177]. E ainda dois parágrafos antes: "A única esperança de uma Beleza Total, de uma realidade melhor que aquela que conhecemos, é Deus [*ibidem*: 177].

[5] *Cf.* Carvas, 2009: 142-143.

O Deus de Amália, centro do seu "catolicismo mau" é o Deus de "lá de cima", é esperança mas não vivência, é toda a perfeição futura – as tais "Beleza Total" e "realidade melhor" – que faz falta "cá" (…) em "baixo" e que, em forma de expectativa, pode fazer a vida terrestre suportável[6].

O Deus amaliano é o único "recurso" possível que, talvez um dia, satisfaça os desejos e as saudades mais profundas do seu coração, sempre sangrento, sempre a sentir a falta e o vazio, constantemente com fome e sede insaciáveis. Amália mais do que acredita/confia em Deus, quer acreditar nEle, criando-O à sua medida/à sua maneira/às suas necessidades, quaisquer que sejam; precisa da existência do seu Deus para poder continuar a viver e a conviver com este mundo e consigo mesma[7]. O Deus de Amália não coincide, às vezes propositadamente, outras vezes por assim calhar, com O da doutrina, nem com O do ensinamento e das práticas da Igreja Católica Romana, nem com O dos teólogos. Assemelha-se mais aos deuses das intuições orgânicas, primárias. Parece que é essa a dinâmica da religiosidade dela e esse o seu caminho da fé.

3. Igreja

Amália não tem a noção clara, certa e concreta da realidade da Igreja Católica, da união entre Deus e a sua Igreja, nem do significado da Missa:

> São conversas que a pessoa tem com Deus e não têm nada a ver com a Igreja. Eu falo muito com Deus e não vou muito à missa, mas não sou contra a Igreja. Até acho que estou em pecado não indo à missa. Por isso desculpo-me com estas orações que a minha avó me ensinou e, como

[6] "Eu acredito em Deus, sem medo do inferno, nem esperança no céu" [*ibidem*: 140] .

[7] Ver também Carvas [*ibidem:* 34].

gosto delas, como as sinto, estou convencida que isto é rezar. Há uma, que dizia a minha avó que dizê-la era o mesmo que ir à missa, que lhe tinha dito um padre que ainda era melhor que ir à missa:

Já tocam à missa
Meu Deus, meu redentor
A hóstia consagrada
O corpo do Senhor
S. José escrivão
Menino Jesus mete a sua petição
Para que eu tenha quinhão na missa
Com aqueles que lá estão [*ibidem*: 179].

Amália não se opõe intelectualmente à Igreja, mas separa nitidamente as manifestações da sua piedade, nomeadamente as suas orações, da vitalidade e funcionamento da Igreja, não cumpre a obrigação de participar na Eucaristia dominical, mas, apesar de não se sentir inteiramente correta, não percebe a razão do seu "pecado", não conhece a diferença entre a Missa e qualquer outra reza. Parece que ela não sabe em quem/que acredita – Amália sente a sua fé, a herança da avó – com alguns ritos e ideias bem populares – que foi completando ao longo da vida em função do seu coração, dos seus sentimentos e desejos.

4. Moralidade

Durante toda a vida, Amália insiste na sua ligação à Beira Baixa, terra natal dos seus pais, e não apenas quando indica a origem das suas famosíssimas "voltinhas" que se tornaram a imagem de marca do seu estilo fadista, mas, sobretudo, quando se refere à sua maneira de ser e estar. Em consequência, também a matriz da sua religiosidade, especialmente quanto às regras morais, vem das terras do Fundão.

Amália várias vezes alude às suas raízes beirãs, salientando invariavelmente a tradicional severidade de costumes ("Tive sempre uma

família de Beira Baixa, que usou saia comprida" [*ibidem*: 139] "Tinham [os avós] uns princípios muito rígidos, ambos nascidos numa aldeia" [*ibidem*: 33]), a humildade, modéstia e um específico conformismo natos ("somos pessoas assim, nunca nos revoltámos com a vida" [*ibidem*: 41]), a disciplina e o respeito pelos familiares mais idosos, que se manifestavam p. ex. no belo costume de pedir bênção aos avós [*ibidem*: 40], bem como a má fama do Fado que afetou a fadista e os seus pais em forma dum certo ostracismo ("Houve pessoas da família da minha avó que até deixaram de falar aos meus pais por eu cantar o fado. Até o meu avô, que era tão meu amigo, não gostou" [*ibidem*: 55]). Faz questão de afirmar o seu seguimento consciente e voluntário das regras adquiridas na infância:

> A moral da minha família é a minha, senão já teria mudado. Já tenho idade para pensar pela minha cabeça. Abracei a mentalidade que me foi imposta quando era miúda e aceito-a. Acho que as regras existem. É como escrever. Se faltam letras fazem-se erros. É muito estranho um mundo sem regras. Para mim viver sem regras já é uma regra. Pela vida fora posso ter faltado aos princípios, mas acusando-me, sentindo-me em falta. Há pessoas que não fazem na vida nem metade do que eu fiz, que nunca saem do caminho. Gostava de ser uma dessas pessoas [*ibidem*: 177].

É também ciente da proveniência dalguns dos seus complexos e comportamentos marcados por um específico conservadorismo aldeão que ou lhe complicavam a carreira da artista de teatro de revista ("havia coisas que eu não era capaz de dizer, como um grande palavrão ou a insinuação do mesmo (…) não era capaz de mostrar a perna" [*ibidem*: 71]), ou a inspiraram a alterar a postura de fadista ("O meu ar é talvez mais de provinciana. Fui criada com uma família muito severa, talvez fosse essa severidade que nunca me deixou pôr a mão na anca e tomar certas atitudes chamadas fadistas" [*ibidem*: 84]).

Contudo, a moralidade amaliana, apesar das raízes populares e cristãs, não segue à risca os mandamentos católicos, pelo contrário, é seletiva, mais sentimental do que heroica, mais subjetiva do que obediente. Quando Amália nos conta as peripécias do seu namoro e casamento com Francisco da Cruz, apercebemo-nos logo dos juízos

de valor e dos mecanismos da mentalidade e comportamento considerados popularmente cristãos:

> Até que nos adiantámos, antes de casar. Quando me aconteceu aquilo (…). Fiquei com medo de tudo, como se fosse a pior coisa do mundo que me tivesse acontecido. (…) Aquilo foi um drama lá em casa. E os meus irmãos foram falar com o rapaz (…). A minha família não desistia. Queria obrigar o rapaz a casar comigo [*ibidem*: 48][8].

Na vida adulta da fadista, todavia, há decisões e escolhas que obviamente contradizem a ética considerada pela Igreja correta e que, na altura, certamente, deviam ter sido vistas como muito "progressistas" ou extravagantes, "artísticas" ou "mundanas"[9]. São os casos do seu divórcio [*ibidem*: 50], do seu romance com o tal Pita que durou dez anos [*ibidem*: 92][10], do seu segundo casamento[11] e, talvez, da sua relação bem misteriosa, por vezes bastante bizarra, com o bancário, Dr. Ricardo Espírito Santo, "homem casado e com quatro filhas" [*ibidem*: 89][12].

Da sua perceção religiosa da postura moral resulta a existência na hierarquia de valores amaliana da noção do pecado – no entender de Amália o ato que infringe as regras impostas pela religião ou que faz mal ao outro [*ibidem*: 177]. Todavia, também nesta matéria Amália costuma orientar-se maioritariamente pela intuição e pela sua medida

[8] Sobre o primeiro casamento de Amália ver também Carvas [*ibidem*: 135-136].

[9] Ver também Carvas [*ibidem*: 125, 148].

[10] Sobre a relação com Eduardo Pita Ricciardi ver também Carvas [*ibidem*: 136].

[11] Nas conversas que tive com Estrela Cravas, esta revelou-me que Amália, durante a vida inteira, sentia remorsos por não ter casado com César Seabra pela Igreja, considerava-se "em pecado".

[12] Os "depoimentos" de Amália acerca do "caso" são pouco coerentes: apesar de rejeitar claramente as insinuações e boatos: "O Ricardo era muito vaidoso, gostava de se exibir com as mulheres que estavam a fazer sucesso. Falava muito à bem, a mim não me agradava. Era um homem muito bonito mas nunca gostei dele. Eu queria lá um homem casado e com quatro filhas!" [Santos, 2005: 89]. Dois parágrafos antes conta uns episódios que provam uma séria confusão dos princípios morais: "(…) ele tentou comigo o que tentava com muita gente e eu até muitas vezes fui à igreja para Deus fazer com que eu gostasse dele" [*ibidem*]. Sobre o mesmo assunto ver Carvas [2005: 35].

própria de bom senso, nem sempre conhecendo, percebendo ou aceitando as avaliações oficiais do magistério da Igreja[13].

Também a reconciliação praticada por Amália não é de uma "boa católica" – Amália não recorre aos devidos sacramentos, mas contenta-se com a sua autossuficiência: "Quanto ao pecado, faço as minhas contas com Nossa Senhora e Nosso Senhor" [*ibidem*: 177].

5. Práticas devocionais

Há fenómenos de devoção e rituais religiosos que gozam duma importância especial no mapa da piedade amaliana.

Já mencionámos a sua predileção pelas rezas informais e espontâneas.

Amália, no decorrer da biografia, menciona dois Natais – o primeiro é uma lembrança da infância e do único brinquedo que teve na vida [*ibidem*: 34], o outro, do ano 1944, marca o fim da sua primeira tournée brasileira – a fadista, cheia de saudades, quis passar o Natal em Portugal [*ibidem*: 78]. Parece que as associações que Amália faz com estas festas harmonizam com a média das simpatias manifestadas pelo Portugal católico – é uma festa tradicional e familiar de caráter não apenas religioso, mas também lúdico-popular, relacionada fortemente com o ritual de ofertas de prendas, tão amado especialmente pelas crianças, um acontecimento importante na vida e identidade comunitárias[14].

As práticas religiosas da fadista confundem-se frequentemente com a sua tendência para a superstição:

[13] „Se uma pessoa realmente se quer matar é porque está desesperada, mas não vai fazer mal a ninguém. Ser proibido uma pessoa matar-se é uma medida que a religião tomou para as pessoas não se andarem a matar. Porque Nossa Senhora não vai castigar ninguém lá porque se quis matar. Castigada já essa pessoa está" [Santos, 2005: 177].

[14] Os Natais na casa de Amália em Carvas [2005: 101].

> E sou também supersticiosa. Antes de entrar no palco benzo-me três vezes, rezo três vezes aos meus santinhos todos, entro sempre com o pé direito e levo os santinhos todos comigo. Senão não entro. Lá tem que ir alguém a casa, a correr, buscá-los. E rezo sempre uma oração a Nossa Senhora do Carmo… [*ibidem*: 178].

Amália dá também uma certa importância ao Zodíaco [*ibidem*: 134], reconhecendo influências dos astros sobre diferentes personalidades humanas[15].

As formas de devoção praticadas pela fadista provam o seu ecletismo religioso e, mais uma vez, o cunho bastante subjetivo e livre da sua vida espiritual, onde, ao lado da prevalência de elementos cristãos, coexistem reminiscências esotéricas, mágicas ou pagãs.

6. Nossa Senhora

"A devoção mariana é um facto relevante na piedade pessoal de muitos Portugueses" [Clemente, 2008: 63], constata D. Manuel Clemente, o atual Patriarca de Lisboa[16]. Amália, neste aspeto, não destoa do seu amado povo Lusitano. É muito devota de Maria, especialmente a venerada sob o nome de Nossa Senhora do Carmo[17]. Reza "sempre" uma oração popular a Nossa Senhora do Carmo aprendida da avó:

> Com a cruz de Jesus me deito
> Com a cruz de Jesus me levante
> Caia a cruz de Jesus do Céu à Terra

[15] Sobre as "Devoções e adivinhações" de Amália ver também Carvas [*ibidem*: 68].

[16] D. Manuel III – nominação: 18.05.2013; entrada solene: 7.07.2013.

[17] A fotobiografia, organizada e escrita por Vítor Pavão dos Santos, na página 10 dá a prova da devoção amaliana por Nossa Senhora do Carmo e pelos "santinhos" [Santos, 1992: 10].

Caia e venha sobre mim
Nossa Senhora do Carmo fale e responda por mim
[Santos, 2005, 178].

E antes de entrar em cena, reza uma versão da sua autoria da mesma oração:

Com a cruz de Jesus entre em cena
Com a cruz de Jesus esteja em cena
Caia a cruz de Jesus do Céu à cena
Caia e venha sobre mim
Nossa Senhora do Carmo cante e esteja em cena por mim
[*ibidem*: 178].

A sua entrega à Mãe de Deus chega a ser tão radical que, às vezes, quando não canta bem, diz que "a Nossa Senhora do Carmo é que tem a culpa, que ela é que cantou mal" [*ibidem*: 178]. Quiçá, nesta intimidade filial e emotividade infantil, ecoam as dores da pequena Amália, criada no ambiente severo da casa da avó, longe do colo e da ternura maternas[18].

A história da relação de Amália com a Mãe de Deus contém um episódio bem comovente:

> Quando fui para o Casino de Copacabana, aquela Nossa Senhora de Copacabana, que está à entrada do túnel para a Avenida de Copacabana, estava completamente sozinha. Eu comecei a ter muito sucesso, enchiam-me de flores (…) e eu saía com aquelas flores todas (…) e punha as flores todas àquela Nossa Senhora, que estava ali sozinha. Ao mesmo tempo, agradecia e dava exemplo. Fui muitas vezes seguidas ao Brasil, pus lá tantas vezes flores e flores dias seguidos (…) [*ibidem*: 81].

Anos depois, a Nossa Senhora de Copacabana recebeu o abrigo e a companhia da "igreja com gradeamento (…) cheia de velas, gente a vender velas, aquela romaria toda" [*ibidem*: 81] e assim Amália, continuando na onda da devoção extremamente emocional e muito

[18] Sobre a devoção mariana de Amália ver Carvas [2005: 102, 150]. Carvas menciona também o amor especial pelo Menino Jesus Cravas [*ibidem*: 143].

subjetiva, espontaneamente inaugurou no Brasil um lugar de culto da sua Santa predileta[19].

8. Liberdade *vs.* fatalismo

O fatalismo que impregna a tradição cultural portuguesa e, especialmente, o próprio Fado como género poético-musical[20], marca igualmente a esfera espiritual e religiosa da personalidade de Amália. O fatalismo, presumindo a dependência total e inevitável da impessoal sina ou dos desígnios do destino-Deus, discorda nitidamente da noção da liberdade do ser humano, intrínseca na doutrina católica. Mesmo assim, a mentalidade popular adaptou-o à crença em Deus omnipoderoso e esta mestiçagem mental e religiosa vem à tona tanto nas situações do quotidiano, como nos momentos de natureza mais misteriosa.

Assim, ao falar sobre a sua carreira, Amália diz: "Quem me fez artista foi Nosso Senhor e a minha mãe ajudou um bocado" [*ibidem*: 89].

O fatalismo amaliano é maioritariamente triste e profundamente pessimista, é a base muito poderosa do lado escuro da fadista. Não é por acaso que a biografia começa logo com a seguinte frase: "Desde que existe morte, imediatamente a vida é absurda" [*ibidem*: 25][21], a frase que claramente nega uma das verdades do credo católico[22].

---

[19] Rui Afonso Santos no ensaio "O traje, as joias e a moda" em *Amália. Coração Independente* [2009: 265 (catálogo)], diz certeiramente: "«Minha Senhora / Nossa Senhora / Nossa Senhora de Portugal» – são versos de Ary dos Santos que traçam de Amália o justíssimo retrato, na definição de uma imagem da Portugalidade para a qual Amália tanto contribuiu".

[20] Ver também Carvalho [1999: 53-63].

[21] Outra versão da mesma confissão ver Carvas [2005: 140].

[22] Credo católico: "(…) E espero a ressurreição dos mortos e a vida do mundo que há de vir".

9. Miscelânea à laia de conclusões finais

Para finalizar o panorama da religiosidade amaliana segundo a sua biografia elaborada com muito carinho por Vítor Pavão dos Santos, convém citar ainda dois acontecimentos ali mencionados.

O primeiro evento tem a ver com a sua carreira internacional – em 1963 Amália foi convidada a cantar "numa missa de ação de graças pela independência do Líbano" [*ibidem*: 159]:

> Também gosto de cantar nos países árabes. Sempre senti que temos uma grande influência árabe (…) Cantei tantas vezes em Beirute. Até num Te Deum na catedral. Quando lá fui julguei que era só para cantar uma coisa, mas depois o padre pediu-me para cantar mais outra e mais outra. Foi a missa toda cantada [*ibidem*: 159][23].

O segundo não é exatamente um evento, mas… um boato. Surgiu na época após o 25 de Abril, numa altura muito difícil na vida pública de Amália, quando a fadista teve que enfrentar frequentemente acusações injustas:

> Em Paris andavam atrás de mim para fazer declarações políticas e, como eu dizia que tinha uma vida normal, escreveram que a "Amália Rodrigues está com uma depressão nervosa e vai entrar para um convento" [*ibidem*: 165].

Referências bibliográficas

Amália. Coração Independente (2009), Museu Coleção Berardo, Lisboa [catálogo].

BRITO, J. P., de (ed.) (1994), *Fado. Vozes e Sombras*, Electa – Lisboa 94, Lisboa [catálogo].

[23] Mais informações sobre esta atuação especial em Sucena [s/d.: vol. II, 263].

CARVALHO, J. P. R., de (Tinop) (1992), *História do Fado*, Publicações Dom Quixote, Lisboa.

CARVALHO, R., de (1999), *Um Século de Fado*, Ediclube, Lisboa.

CARVAS, E. (2009), *Os Meus 30 Anos com Amália*, Guerra & Paz, Lisboa.

CLEMENTE, M. (2008), *Portugal e os Portugueses*, Assírio & Alvim, Porto.

EL-SHAWAN CASTELO-BRANCO, S., BRANCO, J. F. (ed.) (2003), *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*, Celta, Oeiras.

FREYRE, G. (2003), *Casa-Grande & Senzala*, Global Editora, São Paulo.

GOUVEIA, D. (2010), *Ao Fado Tudo Se Canta?*, DG Edições, Linda-a--Velha.

LIMA, P. (2004), *O Fado Operário no Alentejo. Séculos XIX, XX. O Contexto do Profanista Manuel José Santinhos*, Tradisom, Vila Verde.

MELO, I. (ed.) (2009), *Amália no Mundo. O Mundo de Amália. Amália in the World. The World of Amália*, Panteão Nacional, Lisboa [catálogo].

MOURA, V. G. (2010), *Amália: Dos Poetas Populares aos Poetas Cultivados*, Tugaland, Lisboa.

NERY, R. V. (2004), *Para uma História do Fado*, Público–Corda Seca, Lisboa.

NERY, R. V. (2009), *Pensar Amália*, Tugaland, Lisboa.

NERY, R. V. (2012), *Fado – Um Património Vivo*, CTT, Lisboa.

PIMENTEL, A. (1989), *A Triste Canção do Sul*, Publicações Dom Quixote, Lisboa.

RODRIGUES, A. (2005), *Versos*, Livros Cotovia, Lisboa.

SANTOS, V. P., dos (1992), *Amália. Uma Estranha Forma de Vida*, Verbo, Lisboa–São Paulo.

SANTOS, V. P., dos (2005), *Amália – Uma Biografia*, Editorial Presença, Lisboa.

SARDINHA, J. A. (2010), *A Origem do Fado*, Tradisom, Vila Verde.

SUCENA, E. (s/d.), *Lisboa, o Fado e os Fadistas*, Multilar.

DOI: 10.12797/SI.13.2014.13.42

Paulo Pires Pepe
University of Nottingham
asxpp2@nottingham.ac.uk

Queerizações da Música Popular de António Variações

Resumo:
Durante muitos séculos, as instituições de poder têm persistido em "governar" os nossos corpos, e têm legislado contra o género, a sexualidade e atos sexuais considerados "desviantes" das normas prescritas. A música foi analisada de forma comparada, através de instituições seculares e religiosas por causa do seu apelo físico e emocional. Neste contexto, analisarei duas canções de António Variações intituladas *Canção de Engate* e *Onda Morna* que apresentam um tema homoerótico subliminar. Neste artigo salientarei a importância da música e de como esta foi usada por Variações para expressar sexualidades não-normativas, desejos e de que forma é que isso possibilitou e contribuiu para expressões de *queerização* e de identidades *queer* em Portugal.
Palavras-chave: António Variações, queer, música, identidades sexuais e de género.

Abstract:
Queering AntónioVariações's Popular Music
Across the centuries, religious and secular institutions have persisted in governing our bodies and legislating against gender, sexuality and sexual acts

considered to deviate from prescribed norms. Music has been scrutinised in comparable ways by religious and secular institutions due to its emotional appeal. Thus, in this article, I will analyse two songs by António Variações, entitled *Canção de Engate* and *Onda Morna* that present a subliminal homoerotic theme. I will draw attention on this article to how music is used by Variações to express non-normative sexualities and desires and how this facilitated expressions of queerness and queer identity.
Keywords: António Variações, queer, music, sexual and gender identities.

Após a queda do regime Salazarista em Portugal, com a Revolução 25 de Abril de 1974, surgiu um período revolucionário entre 24 de Abril de 1974 e Abril de 1976, podendo mesmo este período ser caraterizado como um período de transição. Durante este período, a constituição democrática foi aprovada e houve uma explosão de movimentos associativos preocupados com questões da vida social. Adicionalmente, a cultura portuguesa também sofreu alterações em diversos campos, tais como o cinema, a literatura e a música. No âmbito da música, as novas gerações já não se refletiam nos sentimentalismos e nos dramas amorosos do fado e do folclore. Durante a ditadura de Salazar, o Estado Novo utilizou o fado como um mecanismo sociocultural para atrair o turismo, entre outros fatores. Com o fim do regime Salazarista e com a instauração do modelo democrático em Portugal, os portugueses começaram a percepcionar o fado como algo antiquado e associavam este estilo musical à ideologia do Estado Novo. Foi também durante os finais dos anos setenta que surgiu Rui Veloso, músico vinculado ao rock português; Manuela Bravo que venceu o Festival RTP da Canção (1979) com *Sobe sobe Balão sobe*; surgem também novos estilos musicais como o pimba, música tradicional rural, *new age* e música popular. Ao mesmo tempo, estilos da música norte-americana, francesa e britânica começaram a influenciar a música portuguesa.

Apesar destas mudanças musicais, existem alguns artistas e músicos que se encontravam mais interessados em resgatar e reprocessar determinados formatos ou símbolos do património rural ou da história

lusa com o moderno, mediante as fusões com as sonoridades *post--funk* ou *synth-pop* que começariam a entrar em voga na Europa e nos Estados Unidos por volta da década de oitenta. Fazem parte desta vertente nomes como os Heróis do Mar, Sétima Legião, Xutos& Pontapés, António Variações, entre muitos outros.

António Ribeiro, que viria a ser conhecido como António Variações, viveu o período de maior sucesso de sua carreira durante os anos setenta e oitenta enquanto músico e performer. Apesar de Variações nunca ter assumido publicamente a sua homossexualidade, este cantor afirmou numa entrevista para o jornal *O País* o seguinte: "Eu sou uma pessoa sem inibições e completamente assumida" [Variações in *O País*, 1983: 12]. Adicionalmente, Manuela Gonzaga, autora da biografia de António Variações, demonstra que Variações viveu uma relação amorosa com o ator holandês Jelle Balder [Gonzaga, 2006: 89].

O porte atlético de António Variações e a sua *avant-garde* em vestir-se faziam deste cantor uma espécie de *avis rara* no contexto de uma Lisboa recém-saída de um longo regime ditatorial. As primeiras aparições de Variações foram marcadas pelo choque e pela incompreensão da sociedade portuguesa. Estreou-se na carreira musical com a canção intitulada *Toma o Comprimido*, num programa de televisão "Passeio dos Alegres" na RTP. Esta canção é um exemplo claro e precoce do pop em Portugal, um estrondoso sucesso que levaria Variações ao "mundo do estrelato" em Portugal. As músicas de Variações não só proporcionam a consolidação da identidade nacional de Portugal, uma vez que este cantor se reapropria de vários elementos populares tais como a imagem de Amália Rodrigues, a Igreja Católica, mas também existem alguns componentes ambíguos presentes nas suas canções que possibilitam uma leitura queer. Mas como é que a música pode ser entendida como um mecanismo político queer?

A música é uma ferramenta que possibilita a desnaturalização do género e das normas sexuais que se encontram fora das barreiras socioculturais. Como o académico Philip Brett afirma, a música pode ser considerada, entre outras coisas, como um mecanismo político que desafia a moralidade imposta pelas instituições de poder: "music has been often considered a dangerous substance, an agent of moral

ambiguity always in danger of bestowing deviant status upon its practioner" [Brett, 1994: 11].

O termo queer engloba uma ambiguidade muito frutífera e anti-essencialista que produz um conjunto complexo de identidades e encontra-se em oposição não só à norma percebida de género e sexualidade, mas a todos os regimes de normalização que se encontrem institucionalizados. Os académicos Robert J. Corber e Stephen Valocchi sugerem que no contexto de hoje:

> [Q]ueer names or describes identities and practices that foreground the instability inherent in the supposedly stable relationship between anatomical sex, gender and sexual desire (…) [Furthermore] queer studies is especially interested in non normative forms of identity, or forms in which sex, gender and sexuality do not line up in the socially prescribed way [Corber, Valocchi, 2003: 1].

Portanto, queer providencia a capacidade de resistir às instituições da heteronormatividade e consegue oferecer uma alternativa na construção do significado – uma interpretação que desafia os códigos normativos e alinhamentos de sexo, género, sexualidade e objeto do desejo sexual.

Durante séculos, as instituições de poder persistiram em "governar" os nossos corpos, e têm legislado contra o género, sexualidade e atos sexuais considerados "desviantes" das normas prescritas. A música foi analisada sob este prisma, através de instituições seculares e religiosas por causa do seu apelo físico, emocional e ambíguo: "From Plato to Artusi to Hanslick, anxieties about music's power have been elaborated through metaphors of gender, sexual difference, and sexual allure" [Cusick, 1999a: 478]. Até mesmo as formas através das quais discutimos – os seus discursos – se encontram intrinsecamente ligadas ao género e à sexualidade.

Na cultura ocidental, as alianças corporais da música, a sua emotividade e o seu apelo físico costumavam ser atribuídos ao feminino [Dibben, 2002: 121]. No livro intitulado *Feminine Endings,* Susan McClary sugere também o seguinte relativamente à música: "very often concerned with the arousing and channelling of desire, with

mapping patterns through the medium of sound that resemble those of sexuality" [McClary, 1991: 8]. De acordo com McClary, a articulação entre o desejo e a organização social dos géneros e até a própria sexualidade têm sido afetados consideravelmente pela música. Suzanne Cusick, também quanto a isto, afirma:

> Music (like sex, which it might be) is first of all, something *we do*, we human beings, as a way of explaining, replicating, and reinforcing our relationship to the world, or our imagined notions of what possible relationship might exist. I suspect for all of us the originating joys of it comes from assuming more varied positions than we think we're allowed in regular life, positions that enables us to say yes or no, to immerse, to initiate to have simultaneous but independent climaxes, to escape a system (…) of bewildering fixed categories, to wallow, in the circulation of pleasures that are beyond danger and culturally defined desires [Cusick, 1999b: 80].

Desta forma, pode-se destacar a multiplicidade de papéis que as práticas musicais oferecem aos seus participantes e sugere-se que a música se presta-se exploração de prazeres que existem fora dos limites culturais que "governam" o género e as normas sexuais. No entanto, é importante aqui salientar que a música pode ser interpretada de diversas maneiras, uma vez que duas ou mais pessoas ao ouvirem a mesma música podem inevitavelmente experienciar emoções diferentes devido às ambiguidades que a música providência. O academic Simon Frith afirma: "listening itself is a performance: to understand how musical pleasure, meaning and evaluation work, we have to understand how, as listeners we perform the music for ourselves" [Frith, 1996: 203-204]. Por outras palavras, as pessoas têm que definir o que a música simboliza para elas e negociar a interação emocional com a música.

No contexto deste artigo é possível verificar que tanto a *Canção do Engate* (1984) do álbum *Dar e Receber* assim como a *Onda Morna* (1981) do álbum *Anjinho da Guarda* de António Variações são bastante ambíguas, o que possibilita uma multiplicidade de interpretações. Sendo assim, de que forma é que a queerização se manifesta nestas canções de António Variações?

As ambiguidades que são perpetuadas nas músicas de Variações e dificilmente por casualidade, dada a persistente omissão de artigos ou substantivos que possam indicar o género nas suas canções, são o que conduz a uma interpretação queer das músicas de António Variações. No entanto, isto não quer dizer que a maioria do público deste cantor entendesse as potencialidades queer das músicas, isto porque, como foi referido, as músicas de Variações são de fato bastante ambíguas e este cantor nunca se manifestou publicamente relativamente à sua sexualidade como já foi mencionado anteriormente. Desta forma, as constantes indefinições do género e ambiguidades nas canções de Variações podem ser problemáticas para uma interpretação exata. Contudo, a dupla textualidade das músicas deste cantor permite também a imaginação de "sensibilidades queer", por parte dos indivíduos gays. O académico Jack Babuscio refere: "the gay subject holds a particular perception of the world, as well as all other members of minority groups politically and culturally put aside from society" [Babuscio, 2002: 133]. Babuscio considera ainda que não é possível separar a sexualidade dos mecanismos emocionais do indivíduo e menciona que a sexualidade sempre vem ao de cima, de alguma forma, expressa nos atos criativos destes indivíduos. Babuscio continua por afirmar que o indivíduo gay tem a vantagem de ter uma dupla visão. Assim como os outros indivíduos que pertencem a minorias, o indivíduo gay ocupa um lugar privilegiado, visto que este pode observar as atividades de "dentro" para os que estão de "fora", integrados numa ideologia política dominante, enquanto que o oposto é mais difícil suceder [*ibidem*: 134-137]. Nomeadamente, a *Canção de Engate* apresenta um subtexto que pode ser associado com a "subcultura" gay em Portugal nos anos setenta. Note-se que durante o regime Salazarista a homossexualidade encontrava-se submergida no *bas-fonds* da sociedade portuguesa.

Na primeira estrofe desta canção António Variações canta o seguinte: "Tu estás livre e eu estou livre / E há uma noite para passar / Porque não vamos ficar unidos / Porque não vamos ficar / Na aventura dos sentidos." Desta maneira, o sujeito lírico sugere subliminarmente ao seu "engate" que tenham relações sexuais, uma vez que ambos

estão livres, através da metáfora "porque não vamos ficar unidos/ na aventura dos sentidos". Não se pode deixar de referir, que a ideia de se ter relações sexuais, simplesmente pelo fato de ambos estarem desimpedidos, não seria bem vista pela sociedade portuguesa.

O sujeito poético continua por referir nesta canção que existe um momento de desejo entre ele e o seu engate, uma vez que há uma fixação de olhares entre eles: "Que tu tens o meu olhar". Esta troca de olhares reflete uma atração física crescente, tornando os corpos destes como protagonistas num objeto de desejo – esta troca de olhares é muito importante para os indivíduos gays, visto que esta troca de olhares permite identificar e demonstrar o desejo sexual através do olhar. E a fim de consumar este desejo, Variações sugere ao seu engate que lhe dê a mão para sair daquele espaço ("Tens a minha mão aberta / À espera de se fechar / Nessa tua mão deserta") de maneira a se poderem entregar ao prazer.

Numa entrevista para o jornal *O Sete* António Variações realçou a importância que o sexo tinha na sua vida: "o sexo é a saúde, a vida. Se não pratico sexo fico neurótico" [Gonzaga, 2006: 218], se a importância do sexo, ganha visibilidade no pós-25 de Abril, esta centralidade leva a um repensar dos conceitos tradicionais. No refrão da *Canção de Engate*, Variações introduz um novo conceito sobre as relações humanas, apresentando alternativas ao jogo da moralidade vigente: "Vem que o amor / Não é o tempo / Nem é o tempo / Que o faz / Vem que o amor / É o momento / Em que eu me dou / Em que tu te dás". Portanto, estes versos intensificam mais uma vez a liberdade sexual que muitas das vezes foi considerada como sendo caraterística da homossexualidade – a promiscuidade.

Os versos "Vem que o amor / Não é o tempo / Nem é o tempo / Que o faz / Vem que o amor" da *Canção de Engate* reforçam a análise queer desta música. O uso do verbo vir (Vem) nestes versos pode exercer um duplo significado: por um lado, o uso deste verbo serve para o sujeito desta canção dizer ao seu engate que o acompanhe a casa ou a outro lugar onde possam ter mais privacidade, de maneira a se entregarem sexualmente um ao outro. Por outro lado, o uso do verbo "Vem" serve também para representar o momento no qual os dois chegam

ao orgasmo, uma vez que ele diz que o amor é o momento em que se entregam um ao outro sexualmente. Desta forma, como já foi referido, existe uma ideia de se repensar sobre a centralidade do sexo e como resultado, a sexualidade emerge do *bas-fonds* da sociedade e acaba por romper com as medicalizações do patológico, na qual a homossexualidade tinha sido institucionalizada desde o século XIX.

Mais à frente, os versos "Tu que buscas companhia/ E eu que busco quem quiser" são, a meu ver, os versos fulcrais desta canção, uma vez que o sujeito lírico refere que o seu engate anda à procura de alguém e ele busca quem quiser. De forma notável, e dada a constante omissão de artigos ou substantivos que pudessem indicar género, António Variações não especifica qual é o género que ele procura para ter relações sexuais. Portanto a ambiguidade e indefinição do género associada ao prazer é uma caraterística que se encontra bastante presente nas músicas de Variações e como já foi referido são estas constantes ambiguidades que permitem a leitura queer desta música. Adicionalmente, António Variações acaba por alterar e "romper" com os valores tradicionais portugueses daquela época, dando assim lugar a novas formas de identidade e de cultura, nomeadamente queer, dentro de um subcontexto que é privilegiado, como refere o autor Babuscio – os queer. Para além do mais, verifica-se que a música de Variações proporciona a exploração de prazeres que foram socialmente marginalizados e "excluídos" pela sociedade.

Portanto, a música deste cantor pode ser considerada um agente social, sendo que a música pode efetivamente desestabilizar as normais sociais. A música providencia um refúgio para os queer – aqueles que particularmente rompem com a normatividade, como é o caso de António Variações – devido a ambiguidades e metáforas. Desta maneira, a música não reflete simplesmente a realidade atual de identificar o que é queer e também não perpetua realidades sociais existentes; em vez disso, a música de Variações acaba por criar também novas realidades e alterar as preconceções institucionalizadas, sobretudo a do homossexual.

Adicionalmente, no contexto da teoria Foucaultiana, as práticas discursivas como a música participam ativamente na construção da

realidade social. A música pode enfatizar uma série de comportamentos adequados e ao mesmo tempo seguindo para a exploração, a construção e a negociação de comportamentos sociais alternativos e formas de estar no mundo [McClary, 1991: 89]. A música de António Variações pode ser assim posicionada como um mecanismo produtivo através da ambiguidade e das metáforas que por sua vez facilitam a produção de novas experiências, novos significados e novas formas de ser, inamovíveis do poder social e político. A autora Nicola Dibben refere que a música é particularmente importante, visto que é dispositivo de comunicação de auto-expressão, permitindo-nos construir novas identidades e transformar aquelas existentes:

> Music can be used increasingly as a mean by which we formulate and express our individual identities. We use it not only to regulate our moods and behaviours, but also to present ourselves to others in the way we prefer. Our musical tastes and preferences can form an important statement of our values and attitudes, and composers and performers use their music to express their own distinctive views of the world [Dibben, 2002: 1].

Portanto, o ato de criar e de performatizar música não resulta somente na criação de sons, mas também na criação e performance de subjetividades; como tal, a música providencia a oportunidade de compor e de performatizar uma multiplicidade de identidades – particularmente no contexto deste artigo, identidades que se encontram fora da hegemonia heterossexual, como António Variações. Como a autora Victoria Moon Joyce sugere: "when we compose, we are not only composing a thing, we are composed in the process: we compose ourselves" [Joyce, 1997: 54]. Desta forma, pode-se afirmar que as atividades da música contribuem para a essência da pessoa e facilitam atos de auto-criaçãoe de auto-expressão. Ao reconhecermos estas particulares funções da música, pode-se empregar uma compreensão Foucaultiana em relação à música, como sendo uma tecnologia do indivíduo. De acordo com Foucault:

> [Technologies of the self] permit individuals to effect by their own means, or with, the help of others a certain number of operations on their

> own bodies and souls, thoughts conduct, and ways of being, so as to transform themselves in order to attain a certain state of happiness, purity, wisdom, perfection and immortality [Foucault, 1979: 146].

A música facilita, de certo modo, exercícios de auto-criação sob nós próprios, negociando o "eu" que nós criamos em relação aos códigos normativos de conduta. Esta ideia pode ser observada no trabalho de John Connell que sugere: "music can provide opportunities for individuals or groups to assert human agency, to avert cultural homogeneity, to resist symbolically the wider social order and capitalist modes of production, and negotiate hegemonic ideology" [Connell, Gibson, 2003: 272]. Portanto, a música providencia uma estrutura para o estabelecimento de relações sociais e reflete uma ideologia individual ou coletiva, o que por extensão acomoda respostas que são oposicionais às culturas hegemônicas quando a ideologia individual ou coletiva se encontra em conflito com a norma.

Este conflito com a norma é representado na canção *Onda Morna* de António Variações, o qual começa por cantar: "Mergulha na minha onda / Vais ver que te sentes bem / Não é quente nem é morna / É o morno que te convém", cuja estrofe reflete que o sujeito lírico está a sugerir a uma pessoa que tenha relações sexuais com ele e assim como na *Canção de Engate*, ele não indica se está a convidar um indivíduo do sexo masculino ou do sexo feminino. O termo "onda" aqui nesta canção é metaforicamente usado por Variações para se referir ao seu corpo. E isto porque Variações usa os próximos versos para simbolizar um ato sexual, uma vez que ele canta: "Mergulha na minha onda / Mergulha sem recear / Vais abaixo e vens acima / A tempo de respirar", como se pode notar, Variações diz que o seu "engate" terá de "mergulhar" no seu corpo "onda" e este irá dar-lhe prazer uma vez que indica que esta pessoa vai abaixo, transmitindo assim a ideia de movimentação sexual. E acaba a música ao dizer: "Mergulha / Atira-te / Desliza / Sem pensar", enfatizando, mais uma vez, a ideia de que as pessoas não se devem restringir pelas normas da sociedade e devem ser livres de se expressarem a nível sexual. Note-se, como já foi referido, que são as ambiguidades juntamente com as metáforas presentes

nestas canções que potencializam o surgimento da queerização nestas canções. A música juntamente com as ambiguidades e metáforas permitem negociar as fronteiras da marginalidade (queer) e transgredir as margens do comportamento aceitável (heteronormativo).

As qualidades estéticas e performáticas da música, simultaneamente com a sua fluidez, temporalidade e possibilidades de significado tornam-se perfeitamente adequados para expressões de queerização. A música proporciona um espaço seguro para estas expressões por causa das simbologias, metáforas e ambiguidades. Assim sendo, tanto a música *Canção de Engate* como a *Onda Morna* de António Variações podem funcionar como um mecanismo político queer, uma vez que as músicas deste cantor são um recurso importante na construção e na articulação de identidades nomeadamente queer e providencia-lhe uma ferramenta estética que é capaz de desafiar as ideologias estruturadas sobre as performances de género e da sexualidade – uma ferramenta que promulga o protesto social e a subversão de género e da sexualidade. Contudo, como foi mencionado, a música é quase sempre ambígua, o que permite uma multiplicidade de interpretações. No entanto, not e-se que no caso de António Variações existem elementos ambíguos e palavras-chave que possibilitam a construção de identidades queer que se encontravam confinadas na sociedade portuguesa.

Referências bibliográficas

BABUSCIO, J. (2002), "The Cinema of camp (AKA Camp and the gay sensibility)", em: Cleto, F. (ed.), *Camp: Queer aesthetics and the performing subject. A reader*, University of Michigan Press, Detroit, pp. 117-135.

BRETT, P. (1994), "Musicality, essentialism, and the closet", em: Brett, Wood, P. E., Thomas, G. C. (eds.), *Queering the pitch: The new gay and lesbian musicology*, Routledge, New York, pp. 9-26.

CARVALHO, E. M. (1983), "António Variações: Quero ser um músico popular", *O País*, 380, pp. 10-15.

CONNELL, J., GIBSON, C. (2003), *Sounds tracks: Popular music, identity and place*, Routledge, London.

CORBER, R., VALOCCHI, S. (2003), "Introduction", em: Corber, R., Valocchi, S. (eds.), *Queer Studies: An interdisciplinary reader*, Blackwell, Oxford, pp. 1-17.

CUSICK, S. (1999a), "Gender, musicology and feminism", em: Cook, N., Everist, M. (eds.), *Rethinking music*, Oxford University Press, Oxford, pp. 471-498.

CUSICK, S. (1999b), "On musical performances of gender and sex", em: Barkin, E., Hamessley, L. (eds.), *Audible traces: Gender, identity, and music*, Carciofoli Verlagshaus, Zurich, pp. 25-48.

DIBBEN, N. (2002), "Gender identity and music", em: Macdonald, R., Hargreaves, D., Miell, D. (ed.), *Musical identities*, Oxford University Press, Oxford, pp. 117-133.

FRITH, S. (1996), *Performing rites: On the values of popular music*, Oxford University Press, Oxford.

FOUCAULT, M. (1979), *The history of sexuality*, vol. 1: *An introduction*, Allen Lane, London.

GONZAGA, M. (2006), *António Variações: Entre Braga e Nova Iorque*, Âncora Editora, Lisboa.

JOYCE, V. M. (1997), "What's so queer about composing? Exploring Attali's concept of composition from a queer perspective", *Popular Music and Society*, 21, pp. 35-59.

MCCLARY, S. (1991), *Feminine endings: Music, gender and sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

PRINCIPAIS NORMAS DE REDAÇÃO DE STUDIA IBERYSTYCZNE

Consultar detalhes em: http://www2.filg.uj.edu.plstudia-iberystyczne/normas_pt.html

1. O artigo (escrito em espanhol ou noutra língua ibérica) deve ser acompanhado por dois resumos (escritos na língua do artigo e em inglês)
2. A extensão de cada um dos resumos não deve ultrapassar as 10 linhas.
3. Nos resumos, devem incluir-se o título (no princípio) e 5 palavras-chave (no final), nas respetivas línguas.
4. O artigo deve conter os seguintes dados pessoais do autor: nome, apelido, direção do correio eletrónico e afiliação académica.
5. Todas as fontes bibliográficas citadas no artigo e publicadas na internet devem aparecer acompanhadas pelos respetivos links ou direções eletrónicas atualizadas à data do envio do artigo.
6. Os artigos devem ser enviados para o seguinte endereço eletrónico: studia.iberystyczne@uj.edu.pl

MAIN EDITORIAL STANDARDS – IBERIAN STUDIES

Further details at: http://www2.filg.uj.edu.pl/studia-iberystyczne/normas_en.html

1. The publication (in English) should include two abstracts (in English and Spanish).
2. Abstracts should not exceed 10 lines each.
3. The title of the article should be written at the beginning of each abstract and at the end 5 keywords, both in the language of the abstract.
4. Publications shall be marked with the name, surname, e-mail and the academic affiliation of the author.
5. All the quoted source texts and publications, also online, shall be additionally marked with relevant websites valid at the text provision date.
6. The contribution will be sent by e-mail as an attachment to the fallowing electronic address: studia.iberystyczne@uj.edu.pl

OGÓLNE NORMY REDAKCYJNE – STUDIA IBERYSTYCZNE

Dalsze szczegóły na stronie: http://www2.filg.uj.edu.pl/studia-iberystyczne/normas_pl.html

1. Artykuł (w języku hiszpańskim lub innym języku iberyjskim) powinien być opatrzony dwoma streszczeniami (w języku artykułu oraz w języku angielskim).
2. Długość każdego ze streszczeń nie powinna przekraczać 10 wierszy.
3. Przed streszczeniami prosimy zamieścić tytuł artykułu zaś pod nimi 5 słów kluczowych w języku streszczenia.
4. Artykuł opatrzony będzie imieniem i nazwiskiem oraz adresem mailowym autora, zawierać będzie także informację o jego afiliacji akademickiej.
5. Wszystkie cytowane teksty źródłowe i artykuły, publikowane również w Internecie, opatrzone będą dodatkowo odpowiadającymi im, aktualnymi w chwili oddania tekstu, adresami internetowymi.
6. Artykuły można nadsyłać drogą mailową w formie załącznika na adres: studia.iberystyczne@uj.edu.pl

Sobre „Studia Iberystyczne”

„Studia Iberystyczne” é uma publicação científica dedicada às línguas, literaturas, culturas e sociedades de Espanha, Portugal e América Latina, bem como dos países onde o espanhol, o português, o catalão ou o galego são línguas oficiais ou cooficiais.

Como tal, centra os seus interesses nos fenómenos relacionados com a filologia em geral, a linguística, a tradução, a literatura, a didática das línguas, etc.

Criada em 1994 na Polónia, com o objetivo de dar a conhecer os frutos das investigações realizadas por hispanistas e lusitanistas polacos e dos seus colegas do mundo hispânico e lusófono, a nossa revista foi publicada, até ao número 6, exclusivamente em língua polaca; a partir do número 7, passou a ser uma revista hispânica e lusófona plurilingue, abrindo também as suas portas aos investigadores hispanistas e lusitanistas polacos fora da Polónia e procurando estreitar a colaboração com vários centros estrangeiros.

About „Studia Iberystyczne” („Iberian Studies”)

„Studia Iberystyczne” is a scientific journal dedicated to the language, literature, culture and society in Spain, Portugal, Latin America and the countries where the Spanish, Portuguese, Catalan and Galician are the official or the co-official languages.

It also focuses its interest in the phenomena related to general philology, linguistics, translation, literature, didactics of language teaching, etc.

Born in 1994 with the idea to make known in Poland the fruits of research by Polish Hispanist and his colleagues of the Hispanic world, until the number 6 this journal was published only in Polish, from the number 7 became to be a Hispanic multilingual publication in order to present the fruits of research carried out by Hispanist from Poland outside this country, and to strengthen collaboration with several foreign institutions.

O piśmie „Studia Iberystyczne”:

„Studia Iberystyczne” to czasopismo naukowe zajmujące się językiem, literaturą, kulturą i zjawiskami społecznymi w Hiszpanii, Portugalii, Ameryce Łacińskiej i w tych krajach, w których język hiszpański, portugalski, kataloński czy galicyjski są językami oficjalnymi lub lokalnymi.

W orbicie zainteresowań pisma znajdują się też zagadnienia teoretyczne z dziedziny filologii, językoznawstwa, przekładoznawstwa oraz problemy związane z dydaktyką języków obcych.

Początkowym celem pisma, które powstało w 1994 roku, było upowszechnienie w Polsce efektów badań prowadzonych przez polskich hispanistów oraz hispanistów zagranicznych. Realizując ten cel do numeru 6 (2007) włącznie pismo ukazywało się w języku polskim; od numeru 7 (2008) pismo zaczęło publikować artykuły w językach kongresowych, w celu upowszechnienia za granicą badań prowadzonych przez polskich hispanistów, z zamiarem nawiązania ściślejszej współpracy z ośrodkami zagranicznymi.

KSIĘGARNIA AKADEMICKA
sp. z o.o. Kraków

ISSN 2082-8594